SIMONE ALVES CAVALCANTI

A linguagem visual do figurino de Flávio Império para os espetáculos *Os fuzis da mãe Carrar* e *Arena conta Zumbi* para o Teatro de Arena de São Paulo e a referência ao teatro épico de Bertolt Brecht

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 14 de outubro de 2016. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração: Têxtil e Moda
Orientador: Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Cavalcanti, Simone Alves

A linguagem visual do figurino de Flávio Império para os espetáculos *Os fuzis da mãe Carrar* e *Arena conta Zumbi* para o Teatro de Arena de São Paulo e a referência ao teatro épico de Bertolt Brecht / Simone Alves Cavalcanti ; orientador, Antonio Takao Kanamaru. – São Paulo, 2016
116 p. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo
Versão corrigida

1. Figurino. 2. Império, Flávio, 1935-1985. 3. Brecht, Bertolt, 1898-1956. 4. Teatro de Arena de São Paulo. 5. Os fuzis da mãe Carrar (Peça teatral). 6. Arena conta Zumbi (Peça teatral). I. Kanamaru, Antonio Takao, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 792.026

SIMONE ALVES CAVALCANTI

**A linguagem visual do figurino de Flávio Império para os espetáculos
Os fuzis da mãe Carrar e *Arena conta Zumbi* para o Teatro de Arena de São Paulo
e a referência ao teatro épico de Bertolt Brecht**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Ciências do Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de Concentração: Têxtil e Moda

Aprovado em 14/10/2016

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Agenor Bevilacqua Sobrinho - Externo

Profa. Dra. Maria Silvia Betti - Universidade de São Paulo -
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Profa. Dra. Tatiana Sakurai - Universidade de São Paulo -
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Agradecimentos

A palavra luta norteia todo este trabalho. A luta de pessoas que diariamente trabalham por uma vida digna e levam ao próximo bagagem cultural e reflexão social.

Flávio Império, o grupo Arquitetura Nova, toda a equipe do Teatro de Arena de São Paulo e Bertolt Brecht lutaram por essas questões. Esse fato norteou a minha escolha pelo tema desta dissertação.

Quero agradecer às pessoas que estiveram nesse período à minha volta, que também lutam diariamente nesse momento histórico nesse mesmo país, dentro e fora da sala de aula. Vocês fizeram toda a diferença, transformando a experiência da pesquisa em algo inesquecível.

Minha mãe, Sueli Zuza Cavalcanti, mesmo em meio a tantos desassossegos, sempre teve uma palavra de conforto, brilho nos olhos quando falava deste trabalho e vislumbra junto comigo a sua conclusão.

Ao meu irmão, Genivaldo Alves Cavalcanti Filho, tão guerreiro quanto minha mãe, por me abraçar sempre com suas palavras dizendo ser possível concluir este trabalho sem bolsa (muitas vezes pareceu impossível).

Aos amigos Valdson Bernardes e Thaís Galvão, meus companheiros professores, coordenadores de curso, que me apoiaram sempre quando precisei me ausentar de sala de aula para as entregas e congressos.

À querida amiga Angela Mendes, pelo apoio inenarrável e paciência na etapa final desse trabalho e ao amigo Arthur Calheiros Amador, pela surpreendente ajuda nos dias finais dessa jornada.

Ao meu marido Ciro Godoy, que se mostrou o melhor companheiro que uma mulher deseja ter, principalmente quando ela é pesquisadora.

Ao professor doutor Antonio Takao Kanamaru pelo apoio na orientação deste trabalho e aos professores Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Tatiana Sakurai, Sérgio Carvalho, Cibele Forjaz e Maria Silvia Betti, pela contribuição valiosa em todo o processo de pesquisa.

*“Tomando em sua mão algumas sobras do mundo,
o homem pode inventar um novo mundo que é todo dele.
A arte começa pela transmutação
e continua pela metamorfose”*

Henri Focillon

RESUMO

CAVALCANTI, Simone Alves. **A linguagem visual do figurino de Flávio Império para os espetáculos *Os fuzis da mãe Carrar* e *Arena conta Zumbi* para o Teatro de Arena de São Paulo e referência ao teatro épico de Bertolt Brecht.** 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O trabalho de Flávio Império representa uma ruptura com o teatro paulistano entre os anos 1950 e 1970, caracterizado pela opulência no figurino e pela montagem de obras de dramaturgos estrangeiros. Partindo do diferencial e relevância desse cenógrafo e figurinista, o presente estudo tem como objetivo pesquisar e analisar a linguagem visual do figurino dele nos espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo, particularmente *Os fuzis da mãe Carrar* e *Arena conta Zumbi*, que fizeram referência ao teatro épico de Bertolt Brecht. Quanto aos procedimentos metodológicos, este trabalho tem uma abordagem qualitativa de caráter exploratório, sendo utilizada pesquisa bibliográfica e documental.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; Figurino; Flávio Império; Teatro; Teatro de Arena de São Paulo.

ABSTRACT

CAVALCANTI, Simone Alves. “**Visual language in Flávio Império’s costumes for *Os fuzis da mãe Carrar* and *Arena conta Zumbi* for Teatro de Arena de São Paulo and its references to Bertolt Brecht’s epic theatre**”. 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Flávio Império’s work is a rupture with the theater of São Paulo between the years 50 and 70, characterized by opulence in the costume and the mounting of foreign playwrights plays. Based on the differential and relevance of this set designer and costume designer, this study aims to research and analyze Flávio Império’s visual language of costumes in presentations on the Teatro de Arena, in particular in the plays *Os fuzis da mãe Carrar* and *Arena conta Zumbi*, which had references to Bertolt Brecht’s theater. Regarding the methodological procedures, this study is characterized as qualitative, exploratory, bibliographical and documentary.

Keywords: Bertolt Brecht; Costume; Flávio Império; Theater; Teatro de Arena de São Paulo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** Ilustração identificando o local em que se encontra o Teatro de Arena de São Paulo, assim como locais de importância para a cena teatral da época
- Figura 2** José Renato, Roger Levy, Sérgio Sampaio e Geraldo Matos estudam os pormenores da construção da sede do Teatro de Arena de São Paulo (1955)
- Figura 3** Dina Sfat em frente a fachada do Teatro de Arena de São Paulo em 1967
- Figura 4** Ziembinski, na foto com Walmor Chagas, em *Volpone*: o ator e diretor teve papel central nas montagens do TBC
- Figura 5** Procópio Ferreira em uma cena de *O comprador de fazendas*, lançado em 1951
- Figura 6** *Dama das Camélias*, 1951 – de Alexandre Dumas Filho. Foto: Fredi Kleeman
- Figura 7** *Dama das Camélias*, 1951 – de Alexandre Dumas Filho. Foto: Fredi Kleeman
- Figura 8** Residência Bernardo Issler, Cotia, 1962 – Sérgio Ferro
- Figura 9** Casa Simon Fausto, Ubatuba, 1961 – Flávio Império
- Figura 10** Casa Juarez Brandão Lopes, São Paulo, 1968. Arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre
Foto divulgação [Acervo Sociedade Cultural Flávio Império]
- Figura 11** Juca de Oliveira, Flávio Império, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri – Prêmio Saci – Teatro Arena de São Paulo
- Figura 12** Flávio Império em aula na FAU/USP – 1975
- Figura 13** Palestra de Rodrigo Lefèvre na FAU-USP
- Figura 14** Rodrigo Lefèvre, Flávio Império e Sérgio Ferro, respectivamente
- Figura 15** Gianfrancesco Guarnieri e Miriam Meheler em *Eles não usam black tie* – 1958 – Teatro Arena de São Paulo
- Figura 16** Elenco de *Eles não usam black tie* – 1958 – Teatro Arena de São Paulo
- Figura 17** Lélia Abramo e Flávio Migliaccio em *Eles não usam black tie*
- Figura 18** Ruggero Jacobbi, diretor italiano que sugere que o TPE (Teatro Paulista do Estudante) unisse ao Teatro Arena, trazendo Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Mariúsa Vianna, Sérgio Rosa, Milton Gonçalves, Celeste Lima e Flávio Migliaccio
- Figura 19** Augusto Boal, indicado por Sábato Magaldi em 1956 para dividir a direção dos espetáculos do Teatro Arena de São Paulo com José Renato
- Figura 20** Ensaios de *Eles não usam Black Tie*.
- Figura 21** Flávio Migliaccio e Vera Gertel em *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal.
- Figura 22** Capela da Comunidade Cristo Operário tombada pela Resolução nº 42 de 2/9/2004 Livro do tombo histórico, inscrição nº 346, p. 92 e 93, 20/1/2005
- Figura 23** *O boi e o burro a caminho de Belém*, de Maria Clara Machado. Direção Flávio Império
Realização Grupo de Arte Dramática da Vila Brasilão Comunidade de Trabalho Cristo Operário 1957
- Figura 24** Teatro da Paz – Belém do Pará – Formato de ferradura – teatro italiano
- Figura 25** Teatro de Arena
- Figura 26** Planta do Teatro de Arena de São Paulo a partir de 1970.
- Figura 27** Planta do Teatro de Arena de São Paulo durante a ocupação da Cia. Livre de Teatro em 2004.
- Figura 28** 7 de julho de 1960 – *O testamento do cangaceiro*, de Francisco de Assis.
- Figura 29** 23 de janeiro de 1961 – *Pintado de alegre*, de Flávio Migliaccio.
- Figura 30** 22 de janeiro de 1962 – *Os fuzis da mãe Carrar*, de Bertolt Brecht.
- Figura 31** 21 de abril de 1967 – *Arena contra Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.
- Figura 32** Teatro de Bauhaus.
- Figura 33** Teatro de Bauhaus.
- Figura 34** Ato 1 de *A gaivota*, de Stanislavski.
- Figura 35** Planta baixa de Stanislavski para o Ato I de *A gaivota*.
- Figura 36** Exemplo de elementos do teatro épico.
- Figura 37** Sumário da revista *Acrópole* de 1965 – número especial dedicado às obras do trio de arquitetos: Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre.
- Figura 38** Página da revista *Acrópole*, matéria redigida por Flávio Império comentando os espetáculos *Andorra* e *A ópera dos três vinténs*, na qual trabalhou o figurino e o cenário.
- Figura 39** Projeto de cenário para o espetáculo *Os fuzis da mãe Carrar*. Maquete. Madeira balsa e técnicas mistas.
- Figura 40** Projeto de figurino Tereza Carrar, a Mãe – grafite sobre papel
- Figura 41** Projeto de figurino sra. Tereza – hidrográfica sobre papel
- Figura 42** Projeto de figurino de Manoela – hidrográfica sobre papel.
- Figura 43** Projeto de figurino de José, o filho caçula - hidrográfica sobre papel
- Figura 44** Fotografia de ensaio. Dina Lisboa, Lima Duarte, Paulo José, Eukaris Moraes
- Figura 45** Fotografia de ensaio. Paulo José, Dina Lisboa, Lima Duarte, Roberto Segretti, Iola Maia, Edite Mondego, Ary Toledo e Arnaldo Weiss
- Figura 46** Fotografia de ensaio. Paulo José, Dina Lisboa e Lima Duarte
- Figura 47** Dina Lisboa, Paulo José (ao fundo) e Lima Duarte em cena
- Figura 48** Maria Medalha, Guarnieri, Dina Staf, Lima Duarte, Antero de Oliveira, Vânia Sant'Anna e Chant Dessian em *Arena conta Zumbi* – 1965
- Figura 49** Imagens do espetáculo *Arena conta Zumbi*
- Figura 50** Cartaz do espetáculo *Arena conta Zumbi*
- Figura 51** Marília Medalha, Anthero de Oliveira, Gianfrancesco Guarnieri e Dina Sfat na montagem de *Arena conta Zumbi* – 1966
- Figura 52** Lima Duarte, Dina Sfat, Anthero de Oliveira, Marília Medalha, Chant Dessian e Gianfrancesco Guarnieri em *Arena conta Zumbi* – 1966
- Figura 53** Dina Sfat, Lima Duarte, Vanya Sant'anna e Marília Medalha em *Arena conta Zumbi* – 1966
- Figura 54** Harmonia do Complemento dividido
- Figura 55** Cores complementares
- Figura 56** Helene Weigel como Pelagea Wlassowa em *Die Mutter* (A mãe) de Bertolt Brecht – 1932
- Figura 57** Helene Weigel como *Mãe Coragem* na montagem de 1948.
- Figura 58** Helene Wegel e Brecht durante os ensaios de *Mãe Coragem*
- Figura 59** Produção de 1951 de *Mãe Coragem*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15	4.3. A função do figurino	70
1.1. Justificativa	19	4.3.1. <i>Os fuzis da mãe Carrar</i> – 1962	77
1.2. Problema de estudo	20	4.3.2. <i>Arena conta Zumbi</i> – 1966	82
1.3. Objetivo geral	21	4.3.2.1. As cores no figurino	87
1.4. Objetivos específicos	21	4.4. Aproximações do figurino de Flávio Império e o de Caspar Neher e Teo Otto na obra de Brecht	93
2. METODOLOGIA	22	5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	24	6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
3.1 O figurino: definições e presença no teatro brasileiro – breve histórico do contexto social e visual	26	ANEXO 1	106
3.2. O grupo Arquitetura Nova: Flávio Império e o pensamento da arquitetura modernista para o teatro	32	ANEXO 2	110
3.3. Bertolt Brecht: pensamento de um teatro político no Teatro de Arena de São Paulo	40		
4. O TEATRO ÉPICO E O TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO	44		
4.1. Flávio Império e o figurino para o Teatro de Arena de São Paulo: ruptura de padrões	52		
4.2. Linguagem visual e análise dos figurinos de Flávio Império para o Teatro de Arena de São Paulo	67		

O Teatro de Arena de São Paulo foi inaugurado em 11 de abril de 1953, na Rua Teodoro Baima, nº 94, no centro da cidade de São Paulo (SP) (Figura 1 a 3). Foi liderado pelo diretor José Renato Pécora (1926-2011) e propunha uma nova abordagem teatral, devido a seu formato e uma “alternativa para o enfrentamento de pressões econômicas que pesavam sobre a esfera de produção no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)”, como comenta a professora doutora Maria Silvia Betti (2011, p.1). Em 1956 surge a necessidade de um novo diretor para dividir a direção dos espetáculos. A companhia recebe então Augusto Boal, indicado pelo crítico teatral Sábato Magaldi (PORTO; NUNES, 2008). Augusto Boal havia chegado recentemente dos Estados Unidos trazendo em seu repertório a observação dos trabalhos de alunos do Actor’s Studio (associação americana de atores e diretores teatrais) e um curso de dramaturgia com John Gassner, crítico e historiador norte-americano (RIBEIRO, 2012, p. 19). Sua primeira direção se dá ainda em 1956, com a encenação de *Ratos e homens*, de John Steinbeck.

Em 1972, o teatro fechou as portas como companhia e em 1977 foi adquirido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Em 1990, foi reaberto com o nome de Teatro Experimental Eugênio Kusnet.

Fonte: Almada, 2004, p. 25

Figura 1 – Ilustração identificando o local em que se encontrava e encontra o Teatro de Arena de São Paulo, assim como locais de importância para a cena teatral da época.

Fonte: Almada, 2004, p. 52

Figura 2 – José Renato, Roger Levy, Sérgio Sampaio e Geraldo Matos estudam os pormenores da construção da sede do Teatro de Arena de São Paulo (1955).

No início de suas atividades, o Teatro de Arena de São Paulo se mostrou uma versão menos dispendiosa e brasileira do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), já que este era conhecido por seu perfil de teatro ligado à montagem de textos estrangeiros, mas foi se distanciando desse modelo. Ambos, porém, tinham algo em comum: a manutenção dos atores como um elenco estável (embora o TBC sofresse com o alto custo desse formato) (NAVARRO, c. 1996-2014).

As leis de mercado e concorrência eram difíceis para as companhias de teatro na época, e a instabilidade financeira do Teatro de Arena de São Paulo desestimulou a equipe a continuar seu trabalho. Ainda no ano de 1956, o diretor teatral Ruggero Jacobbi (1920-1981) sugere a união do Teatro Paulista dos Estudantes (TPE) ao Teatro de Arena de São Paulo. O grupo, composto por Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, entre outros, auxiliaria na ideia de “Teatro Moderno Brasileiro” proposta pelo Teatro de Arena de São Paulo. O TPE também propunha produções de baixo custo e a não utilização de cenários e figurinos decorativos.

A expressão no novo espaço cênico, a interação com o público e a crítica social propõem uma nova linguagem visual para a composição do cenário e do figurino nos espetáculos, indo de encontro à realidade dos personagens, geralmente de baixa renda, em espaços de convivência tanto física quanto ideológica, procurando se aproximar da realidade e do público. Em 1960, uma das peças encenadas a partir dos estudos realizados no Seminário de

Figura 3 – Dina Sfat em frente a fachada do Teatro de Arena de São Paulo em 1967

Fonte: Almada, 2004.

Dramaturgia do Teatro Arena de São Paulo, intitulada *Revolução na América do Sul*, evidencia o formato de teatro épico em sua encenação. O teatro de Bertolt Brecht (1898-1956), poeta, encenador e dramaturgo alemão mostra-se importante como pesquisa para a dramaturgia do grupo.

Flávio Império (1935-1985), cenógrafo e figurinista do Teatro de Arena de São Paulo, era arquiteto de formação, mas também cenógrafo e artista plástico. Tornou-se expoente dessa cena paulistana não só para o Teatro de Arena de São Paulo, com o qual realizou trabalhos de direção, figurino e cenário, mas para o Teatro Oficina de Zé Celso Martinez Correa, Cacilda Becker, entre outros.

O trabalho de Flávio Império representa uma ruptura com o teatro paulistano da época, caracterizado pela opulência cenográfica e pela montagem de obras de dramaturgos estrangeiros, como no TBC. Segundo Contier, Guimarães e Loureiro (2012, p. 1), “sua produção múltipla teve seus olhos e sentidos voltados ao povo brasileiro, dele aprendendo não só o fazer com as mãos, as expressões do artesanato, mas a forma de vida e suas relações com o espaço em que vive”. De acordo com esses autores, pode-se compreender de forma sintética a capacidade interdisciplinar quando se refere à multiplicidade de sua produção, a valorização dos aspectos nacionais na escolha da exploração da cultura popular brasileira e a relação com as questões sociais intrínsecas aos momentos históricos brasileiros.

As referências ao teatro épico de Bertolt Brecht mostram-se presentes no trabalho do Teatro de Arena de São Paulo, assim como no trabalho de Flávio Império, como ressalta Pedro Fiori Arantes (2002, p. 63): “A influência

de Brecht sobre Flávio foi tamanha que o levou a ultrapassar, ao menos uma vez, os limites da sua atuação como cenógrafo”. Isso se estende para a sua produção de figurinos para o Teatro de Arena de São Paulo, como será visto decorrer da pesquisa.

Justificativa

Dos anos 1950 aos 1970 houve, em São Paulo, uma efervescência cultural notável, e o teatro fez parte desse contexto de forma marcante com o Teatro de Arena de São Paulo. Há, então, uma mudança significativa de postura nas narrativas teatrais paulistanas, na representação, direção, cenografia e figurino, visando a crítica do panorama político brasileiro.

Durante o Seminário de Dramaturgia (1958-1961), os integrantes do Teatro de Arena de São Paulo perceberam a importância de um estudo de dramaturgia explicitando conteúdos políticos que promovessem a quebra da barreira psicológica, característica do teatro épico de Bertolt Brecht, e percorrendo um caminho diferente do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que procurava se ater a dramaturgias internacionais com figurinos que exploravam a abundância de materiais e o luxo.

Como arquiteto, cenógrafo, figurinista e artista plástico, Flávio Império se destaca nas áreas de arquitetura e teatro, criando, a partir de um olhar de escassez de materiais, trabalhos que denotam e conotam o momento modernista brasileiro.

Acredita-se ser necessária uma análise com ênfase no figurino de Flávio Império para o Teatro Arena de São Paulo, especificamente com relação aos espetáculos que envolvem Bertolt Brecht como autor ou referência no teatro épico, procurando enfatizar a linguagem visual criada por ele amparada no repertório de arquiteto, artista e cenógrafo e condizente com o momento em que o autor chega ao Brasil para ser estudado e é entendido como referência.

Procurou-se analisar nesta pesquisa os figurinos elaborados por Flávio Império compreendendo seu olhar amplo, buscando inter-relações, materiais e entendimento do espaço teatral (arena), ou seja, o seu olhar diferenciado partindo da interdisciplinaridade de áreas de trabalho ajudando a construir no Teatro de Arena de São Paulo uma nova linguagem teatral brasileira.

Problema de estudo

Partindo da definição de Marconi e Lakatos (2003), no presente estudo entende-se problema como uma dificuldade, teórica ou prática, no conhecimento de algo relevante, para o qual se deve encontrar uma solução e que requer conhecimento prévio combinado a uma imaginação criativa. Diante disso, configurou-se o seguinte problema de pesquisa: Qual a linguagem visual usada por Flávio Império ao conceber os figurinos dos espetáculos *Os fuzis da mãe Carrar* e *Arena conta Zumbi* para o Teatro de Arena de São Paulo e a influência de Bertolt Brecht?

Objetivo geral

Pesquisar e analisar a linguagem visual do figurino de Flávio Império nos espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo, particularmente *Os fuzis da mãe Carrar* e *Arena conta Zumbi*, que se referenciaram no teatro épico de Bertolt Brecht.

Objetivos específicos

Esta pesquisa irá estudar e analisar a obra de Flávio Império, compreendendo a sua forma interdisciplinar de trabalho, interpretando-a como linguagem de forma visual aplicada aos figurinos analisados neste estudo. Além disso, irá examinar a aproximação da obra de Flávio Império com a obra e figurinos de Bertolt Brecht para o teatro épico alemão, bem como suas referências e documentos que validem o tema abordado.

2

O capítulo em questão visa expor a metodologia escolhida para a análise que será feita neste estudo.

A partir de uma pesquisa exploratória, que, segundo Severino (2007, p. 123), “busca levantar informações sobre um determinado objeto, delimitando assim o campo de trabalho”, associado à pesquisa bibliográfica relacionada aos objetivos gerais e específicos sobre o tema Flávio Império e o Teatro de Arena de São Paulo, foi compreendida a necessidade de maior investigação a esse respeito.

O procedimento de revisão bibliográfica foi complementado com pesquisa documental, na qual se teve como fonte documentos, tais quais “fotos, jornais, sonora, filmes etc.”. Essas fontes tiveram um caráter qualitativo, tendo como técnicas de pesquisa, segundo Severino (2007), histórias de vida, documentação e entrevista, agregando ao trajeto percorrido de coleta de dados feito desde o início da pesquisa.

Em um primeiro momento foi pesquisada tanto a história de Flávio Império quanto a do Teatro de Arena de São Paulo, bem como o pensamento teatral de Bertolt Brecht, de forma a compreender a referência deste na obra do Teatro Arena de São Paulo e em sua obra. Posteriormente, diante da pesquisa documental, partiu-se também para a revisão bibliográfica em relação a linguagem visual, compreendendo configuração, formas, cores (inclusive psi-

cologia da cor) do figurino de Flávio Império e como foi aplicado aos figurinos designados para a pesquisa, de maneira a contemplar o tema da dissertação em sua totalidade.

Os documentos fornecidos pelo que viria a ser o acervo de Flávio Império foram estudados para a aplicação do conceito de linguagem visual, configurando esta pesquisa também como um estudo de caso, que, segundo Severino (2007, p. 121), “concentra-se em um caso particular, que deve ser significativo e bem representativo”.

3

Para fundamentar esta pesquisa foi utilizada uma base bibliográfica que esteve alinhada com a história de Flávio Império, o momento arquitetônico e teatral modernista brasileiro, assim como o teatro épico, contextualizado em espetáculos realizados no Teatro de Arena de São Paulo presentes neste estudo.

O site do acervo Flávio Império, lançado após o início desta pesquisa, foi de grande importância para a percepção de sua obra, contendo seus depoimentos, imagens e documentos de época explicitando a característica de interdisciplinaridade de seu trabalho. Tal acervo possui as opiniões de Maria Tereza Vargas, que acompanhou Flávio Império desde o início de sua carreira na comunidade Cristo Operário; da irmã de Flávio, Amélia Império Hamburger. Também estão presente neste trabalho o olhar de Tereza Grimaldi Avelar Campo e Marcelo Braga de Carvalho, que comentam sobre o trabalho interdisciplinar como um narrador em cena; de Felipe de Araújo Contier, Andreas Guimarães e Lívia Loureiro, que em entrevista com Sérgio Ferro coletam informações importantes sobre o cotidiano e o perfil de Flávio Império como arquiteto, cenógrafo e seu trabalho junto aos companheiros arquitetos.

Com Pedro Fiori Arantes e também o acervo da revista *Acrópole*, da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, pode-se observar a história de Flávio Império na arquitetura modernista brasileira, assim como com Sábato Magaldi, Mariângela Alves de Lima, Iná Camargo Costa, Izaías

Almada e Cláudia de Arruda Campos pode-se compreender o teatro modernista brasileiro e o significado do Teatro de Arena de São Paulo para a história do teatro brasileiro. Outros autores, como Patrice Pavis, Anderson Luiz de Souza, Wagner Ferraz e Fausto Viana contribuíram com a função do figurino no teatro e a sua concepção na obra de Bertolt Brecht. Rudolf Arnheim, Cecilia Salles e Merleau-Ponty trazem repertório sobre linguagem visual, percepção e recepção, e Modesto Farina, sobre a psicologia da cor.

No decorrer da pesquisa até julho de 2014, baseado na revisão bibliográfica, foi elaborado um artigo que foi submetido e aceito no congresso 10 (décimo) Colóquio de Moda sediado em Caxias do Sul (RS) com o título: “Flávio Império e o figurino no Teatro Arena de São Paulo – linguagem visual e contexto histórico” com os dados levantados até então sobre a pesquisa. O artigo consta dos anais do congresso, contribuindo para uma primeira etapa de compreensão sobre a pesquisa. As disciplinas cursadas no segundo semestre de 2014 – “Design Posto em Questão” e “A Encenação Modernista na Alemanha: Do Expressionismo ao Teatro Épico. Análise da Dramaturgia e Estudos de Caso de Espetáculos do Expressionismo e Teatro Épico”, trouxeram elucidações importantes, tanto dentro do universo da FAU discutindo a interdisciplinaridade, quanto o universo do teatro épico e a obra do encenador e dramaturgo Bertolt Brecht, permitindo acesso e associação às informações

recebidas. Em 2015, a pesquisa prossegue a partir da metodologia adotada com foco na linguagem visual desenvolvida por Flávio Império para os espetáculos analisados: *Os fuzis da mãe Carrar* e *Arena conta Zumbi*.

Em abril de 2016, há uma segunda participação em congresso, dessa vez no Enpmoda com o artigo: “Flávio Império e Lina Bo Bardi, entre a cenografia e o figurino”, material produzido na disciplina “Design Posto em Questão” na FAU. Ainda em 2016, concluindo as atividades do programa de pós-graduação do núcleo Têxtil e Moda da EACH/USP, a submissão do artigo “A linguagem visual de Flávio Império nos espetáculos *Os fuzis da mãe Carrar* e *Arena conta Zumbi* para o Teatro Arena de São Paulo” para a revista *IARA*.

3.1. O figurino: definições e presença no teatro brasileiro – breve histórico do contexto social e visual

Elemento de grande comunicação no teatro, o figurino possibilita ao ator o auxílio na imersão em seu personagem. É a forma de explicitá-lo ao público, trazendo uma dimensão visual de sua atuação. Em Ghisleri (apud Perito e Rech, 2008) e Rech (2001, p. 13) pode-se compreender que o figurino, como espaço, “emoldura o personagem, enquanto elemento visual” capaz de expressar dramaticidade e situar o espectador no contexto do espetáculo.

Elemento que constitui diferentes cenas, o figurino pode ser compreendido como traje de cena, como afirma Souza e Ferraz (2013, p. 23), sen-

do composto por roupas, acessórios ou vestimentas específicas produzidas para personagens, bailarinos, intérpretes etc. Sua criação parte de um projeto baseado em roteiro, característica de personagem, direção, coreografia, produção e limitações relacionadas ao orçamento.

É importante salientar que o figurino trata-se de uma parte do todo em um projeto. Segundo Pavis (2007, p.164-165) os componentes da cena são:

- o ator, que está no centro da encenação e detém o foco da apresentação para si, mas ainda assim é o elemento mais intrigante de captar;
- voz/música e ritmo, a primeira, que não deve ser desassociada do corpo e que deve ser pensado no espaço-tempo,
- espaço/tempo e ação, onde o primeiro situa-se onde a ação deve ocorrer sendo gestual, dramático ou cênico, o segundo manifesta-se visível no primeiro e o terceiro, toma corpo em um lugar e momento estabelecido;
- o texto, posto em cena, que se dedica à gênese da encenação e o estudo do texto impostado, ou seja, como é pronunciado, audível e visível e o texto representado, como deve ser apresentado a seu receptor.
- a maquiagem, um filtro, uma linha tênue que serve o ator, não uma extensão do corpo ou técnica.
- o objeto, elemento cênico que pode ser tratado como cenário, obra plástica ou tudo que pode ser manipulado pelo ator.
- a iluminação, o que faz existir na visualidade colorindo o espaço, o figurino, o ator e a maquiagem propondo atmosferas.

O trabalho do figurinista se dá não apenas no projeto para o figurino es-

pecífico, mas também na pesquisa, estudo, desenho, criação, coordenação da produção das peças, ficha técnica (organização de informações sobre o desenho e criação orientando quem confeccionará as peças), modelagem e inclusive aproveitamento de materiais. É necessário estar atento aos demais elementos que compreendem a cena, como: iluminação, espacialidade, texto, coreografia, objetos cênicos, música, efeitos visuais (SOUZA; FERRAZ, 2013, p. 26). A profissão de artista e técnico em espetáculos e diversões é regulamentada pela Lei n. 6533, de 24 de maio de 1978 – seção 1 – 26/5/1978, p. 7777.¹

No Brasil, o figurino de teatro tem uma história recente a ser contada, como comenta Muniz (2004). As comédias eram de costumes, em sua maioria nas primeiras décadas do século XX no Brasil, sendo, nesse tipo de espetáculo usada como indumentária a roupa de rua, como na Europa Medieval.

Já no teatro de revista, era fundamental para a contextualização de época, fazendo assim com que a sátira acontecesse.

Na década de 1930 predominavam as peças humorísticas e de costumes, em que a comunicação se dava primeiramente com o protagonista, que estabelecia a comunicação com o público, procurando manter sua atenção. Os donos das companhias eram os protagonistas dos espetáculos, como Procópio Ferreira (1898-1979), Jaime Costa (1897-1967) e Dulcina de Moraes (1908-1996). Já nos anos 1940 destaca-se o teatro amador universitário, de profissionais liberais e intelectuais, e é inaugurada em São Paulo a primeira escola de arte dramática, a EAD.

¹ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6533-24-maio-1978-365784-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 7 jul. 2016

Fonte: Orias (2013).

Figura 4 – Ziembinski, na foto com Walmor Chagas, em *Volpone*: o ator e diretor teve papel central nas montagens do TBC

Os nomes principais ligados a esses projetos eram Décio de Almeida Prado (1917-2000), Alfredo Mesquita (1907-1986) e o grupo Comediantes, no Rio de Janeiro. Um dos responsáveis pelo figurino da época era Tomás Santa Rosa (1909-1956), sendo que a característica principal era a identidade visual e o conceito de cenografia e figurino.

O conceito de luxo e ornamentação já poderia ser previsto nos anos 1940 no figurino das damas de teatro, como Dulcina de Moraes, como relata o crítico Maksén Luiz (apud MUNIZ, 2004 p. 23) dizendo que “as pessoas

Figura 5 – Procópio Ferreira em uma cena de *O comprador de fazendas*, lançado em 1951.

queriam ver como elas estavam elegantes”. O figurino então continha mais a ideia de adorno do que função dramática.

Em 1948, a opulência no figurino chegou de vez aos palcos com a entrada do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), inaugurado em 1948 por Franco Zampari (1898-1966). Vindo da Itália, Zampari tinha o intuito de criar uma equipe sofisticada de teatro em todos os quesitos. Confeccionados especialmente pela tecelagem Matarazzo, o figurino e adereços dos espetáculos contribuíam para endossar o comportamento de prazer e consumo da época (como se pode observar na Figura 4)

Nomes como o do romancista, ator, cineasta e dramaturgo francês Jean Cocteau (1889-1963), do filósofo, crítico e escritor francês Jean Paul Sartre (1905-1980), do dramaturgo e escritor russo Anton Tchekhov (1960-1904), do dramaturgo, poeta e ensaísta italiano Luigi Pirandello (1867-1936) e do escritor e dramaturgo francês Alexandre Dumas Filho (1824-1895) foram encenados nos palcos do TBC com atores como Ziembski (Zbigniew Marian Ziembski – 1908-1978), Maria Della Costa (1926-2015), entre outros. A proposta de apresentar a riqueza visual e qualidade aos paulistanos da época abrilhantava os olhos do público e incentivava o consumismo do meio.

[...] o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em São Paulo em 1948, estabeleceu a hegemonia do encenador com o concurso dos diretores europeus, sobretudo italianos, que também na década de 50 assumiram as

rédeas de conjuntos como o Teatro Popular de Arte (Companhia Maria Della Costa-Sandro Polloni), a Companhia Tônia-Celi-Autran, o Teatro Cacilda Becker e o Teatro dos Sete. (MAGALDI, 1996, p. 1)

Segundo Garcia (2012), o Teatro Brasileiro de Comédia possuía infraestrutura para a encenação de peças teatrais. Com marcenaria própria, área para cenografia com as mesmas dimensões do palco, sala de luz e som, oficina de costura e depósito, o teatro tinha possibilidade de ter em sua sede duas peças sendo montadas e ensaiadas ao mesmo tempo.

A sociedade comportava-se com a ideia da evolução social e aceleração da indústria no país, de acordo com as metas do presidente em exercício na época, Juscelino Kubitschek (1902-1976). Ser sociável e consumir o luxo fazia parte do universo do TBC e de seus frequentadores. Ele os adulava, como comentam Magaldi e Vargas (apud GARCIA, 2012, p. 384): “Ao funcionar nos moldes rígidos de uma indústria, o TBC criou um padrão de teatro da ilusão, cuja artificialidade e ostentação formal supriam ideologicamente o imaginário da burguesia da província”.

O crítico Alberto Guzik (apud MUNIZ, 2004, p. 36) analisa o contexto do figurino nos anos 1950-60:

O conjunto de espetáculos criados ao longo dos anos 50 e 60 resulta em experiências extraordinárias relacionadas à cenografia e ao espaço cênico que se refletem na concepção dos figurinos. Encontra-se aí uma indumen-

Figura 6 e 7 – *Dama das Camélias*, 1951 – de Alexandre Dumas Filho. Foto: Fredi Kleeman

tária quase que cenográfica e espetáculos em que os figurinos têm quase o mesmo peso que a cenografia.

Essa experiência, em que o figurino se une à cenografia e ao contexto social, foi um passo importante para a carreira de Flávio Império desde o início e aprofunda-se cada vez mais na relação com os criadores do Teatro de Arena de São Paulo.

3.2. O grupo Arquitetura Nova - Flávio Império e o pensamento da arquitetura modernista para o teatro

A arquitetura pensada para as relações de produção e política brasileira (pré-1964 e durante o regime militar), feita pelos arquitetos Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre (1938-1984), tinha caráter construtivo e didático. O termo *Arquitetura Nova*, foi utilizado para caracterizar a produção moderna. Empregado por Lúcio Costa em *Razões da nova arquitetura* de 1934 mostra sua luta pela arquitetura moderna. O periódico *Arte em Revista*, em seu quarto número, utilizou essa expressão em que reuniu textos de Rino Levi, Luís Saia, Gregori Warchavchik, entre outros, como comenta Ana Paula Koury (2003, p. 21). A arquitetura realizada pelo grupo intencionava ultrapassar as resistências materiais do subdesenvolvimento, apresentando e pondo em prática propostas sociais e autônomas. Era pensado o canteiro de obras e os materiais utilizados

Figura 8 – Residência Bernardo Issler, Cotia, 1962 – Sérgio Ferro

Fonte: Ferro e Lefèvre (2015).

Figura 9 – Casa Simon Fausto, Ubatuba, 1961 – Flávio Império

Fonte: Acervo Flávio Império, 2015.

Figura 10 – Casa Juarez Brandão Lopes, São Paulo, 1968. Arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre Foto divulgação [Acervo Sociedade Cultural Flávio Império]

Fonte: Contier, Guimarães e Loureiro (2012).

Figura 11 – Juca de Oliveira, Flávio Império, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri – Prêmio Saci – Teatro Arena de São Paulo

Fonte: Instituto Boal (2014a).

Figura 12 – Flávio Império em aula na FAU/USP – 1975.

Fonte: Acervo Flávio Império, 2015.

a partir do absolutamente indispensável e de caráter colaborativo, direção teórica que divergia do mestre Vilanova Artigas (1915-1985), professor do trio na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU), que enxergava que a burguesia seria responsável pelas mudanças arquitetônicas e políticas da época. Para Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, Artigas era um exemplo de profissional que não se limitou apenas à sua carreira envolvendo-se na política de forma real, como membro do PCB (Partido Comunista Brasileiro) e atuante na fundação do IEB - Instituto de Arquitetos do Brasil. Era o momento do movimento moderno na arquitetura e na arte que caracterizava-se por propor novos padrões estéticos baseados nas possibilidades de reprodução em escala industrial e de distribuição equitativa de seus produtos para a sociedade, como comenta Koury (2003, p. 41)

Havia a Escola Paulista e a Arquitetura Nova, a primeira pensava o canteiro de obra como ponto de partida para o desenvolvimento brasileiro, a segunda não considerava essa proposta válida, procurando inovar na contramão desse conceito. Sérgio Ferro pensava a Escola Paulista como o lado formal do pensamento de Artigas no que se referia ao uso do concreto, organização de plantas, já o Arquitetura Nova caminhava no sentido da crítica política e ética, também pensada por seu professor.

A Arquitetura Nova representa uma reavaliação das utopias sociais que estavam na base do movimento moderno. Repensando as noções de técnica de trabalho e confrontando o modernismo acadêmico - desgastado por

Figura 13 – Palestra de Rodrigo Lefèvre na FAU-USP

Fonte: Lima (2006).

Figura 14 – Rodrigo Lefèvre, Flávio Império e Sérgio Ferro, respectivamente

Fontes: Itaú Cultural (c2015) Arquivo ArqI (2016), e Serapião (2013).

sucessivas recuperações já distanciadas das utopias sociais que impulsionaram as suas primeiras manifestações na Europa e estabelecido como linguagem ou como sistema de valores anacrônicos - a Arquitetura Nova busca um novo compromisso político com a realidade, pelo qual se viabilizaria como projeto arquitetônico para o presente. (Koury, 2003 p. 111).

A estética do mínimo útil, da eliminação do supérfluo a partir de uma nova linguagem não deveria ser compreendida simplesmente como realizada a partir de poucos recursos, e sim ambientada nas questões contraditórias entre capital e trabalho no capitalismo (ARANTES, 2002). Essa ideia, cunhada na época como “estética da fome”, não estava presente apenas nos ideais do trio, mas também no Cinema Novo, com cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos.

É importante salientar que Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre seguiram juntos, mas com caminhos próximos, apesar de distintos, e cada um a seu modo carregou a arquitetura e o raciocínio dessa estética para suas realizações, como se pode verificar nas Figuras 8 a 11, que mostram suas atividades arquitetônicas e Flávio Império como integrante do Teatro de Arena de São Paulo.

Ferro, Lefèvre e Império, com seu projeto comum e personalidades tão distintas, propunham que compreendêssemos a arquitetura simultaneamente como ação cultural, como ação política e como ação produtiva. O ambiente

repressivo da ditadura militar e a constatação da falência do projeto nacional desenvolvimentista revestiam essas ações de um caráter necessariamente de coletividade e resistência. O resgate de um saber construtivo ainda presente na mão do trabalhador da construção, demonstrado como tese nos projetos isolados das residências de classe média, só poderia alcançar seu objetivo e sentido se exercitado em escala social pela sua incorporação em políticas públicas urbanas de formulação e amplitude novas. (MARTINS, Apud Koury 2003, p. 19).

Eram conhecidos pelo partido (PCB) e Artigas como “arquitetos de ti-

Figura 15 – Gianfrancesco Guarnieri e Miriam Meheler em *Eles não usam black tie* – 1958 – Teatro Arena de São Paulo

Fonte: Globo Teatro (2012).

Figura 16 – Elenco de *Eles não usam black tie* – 1958 – Teatro Arena de São Paulo

Fonte: Globo Teatro (2012).

2 Entrevista concedida a Pedro Fiori Arantes em junho de 2000. In: Sérgio Ferro: Arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Figura 17 – Lélia Abramo e Flávio Migliaccio em *Eles não usam black tie*

Fonte: Almada, 2004, s.p.

jolo e areia”,² como comenta Ferro (2005), pelo desprezo com que eram enxergados por não pensar a arquitetura como parte simplesmente do projeto progressista da burguesia ou como uma regressão técnica e antirrevolucionária. Os três foram professores da FAU-USP entre 1962 e 1970. Flávio ainda permaneceu até 1977 no curso de Comunicação Visual. As Figuras 12 e 13 mostram Flávio Império e Rodrigo Lefèvre em suas atividades como docente.

O grupo Arquitetura Nova (Figura 14) pensava novas condições de se integrar a sabedoria social (dos desprovidos de diploma) ao saber do arquiteto, revolucionando a sociedade por meio da arquitetura. Flávio Império não colocou a arquitetura em segundo plano, e sim levou para os palcos o raciocínio do parco, do mínimo, no que se referia a cenografia e figurino, como comenta Pedro Fiori Arantes (2002, p. 84): “A arquitetura nova seria fruto do diálogo constante entre os participantes da construção, o pensar e o fazer reunidos, tal como na experiência da pintura e do teatro”.

As docências de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre foram interrompidas pela prisão em 1970 feita pelo regime militar (ambos eram militantes da Aliança Nacional Libertadora – ALN, grupo de luta armada liderada por Carlos Marighella, Virgílio Gomes da Silva e Joaquim Câmara Ferreira). Sérgio continuou a carreira de professor em Grenoble, na França; Rodrigo voltou a lecionar na FAU e iniciou sua carreira na empresa Hidroservice, no departamento de arquitetura,

onde trabalhava seguindo os conceitos desenvolvidos no grupo.

Para Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, a formação profissional e militância política vieram quase juntas, a partir das referências de Hegel, Kant e Marx (BENOIT, 2002). Já Flávio Império, no teatro, uniu as características do teatro político à estética de seus cenários e figurinos para contar as histórias deste e de dramaturgos brasileiros ainda em busca de uma identidade modernista e da dramaturgia brasileira.

Flávio Império aplica no teatro e nas artes plásticas os conceitos do grupo de forma expressiva e materialidade alinhada com as questões evidentes no país no âmbito político.

O desafio cênico de colocar o povo brasileiro no palco – vivido àquela altura por Flávio Império no Teatro de Arena de São Paulo – encontra-se assim paralelos [sic] com o desafio arquitetônico de abrigá-lo e moradias que fossem erguidas sob novas relações de produção. (ARANTES, 2002, p. 84)

Pode-se compreender o uso dos conceitos arquitetônicos apreendidos e conceituados pelo grupo como uma evolução ou revolução artística no cenário teatral.

É importante o entendimento da carreira de Flávio Império como figurinista e cenógrafo do Teatro de Arena de São Paulo partindo do princípio de seu raciocínio arquitetônico e histórico junto ao grupo Arquitetura Nova. Tal importância é justificada pelo fato de que a interdisciplinaridade de seu traba-

lho provém dessa experiência de ambiente de arquitetura e momento político nacional, sendo essa a forma que encontrou de estar presente artística, profissional e politicamente.

O “povo” (operário) era representado em palco por atores oriundos da classe média, e os espectadores, universitários, ou seja, pertencentes à mesma classe. Portanto, compreende-se que a arquitetura moderna pertencia à burguesia ao universo da burguesia e intelectuais, e que Flávio Império era uma ponte entre eles, compreendendo os conceitos oriundos da burguesia e os utilizava como referência material e intelectual para acrescentar ao meio em que estava o operário. E sua melhor forma de lidar com essa ponte foi o teatro. Contudo, quem construía esse universo no teatro era Flávio Império, com maquinistas, costureiras, pedreiros, encanadores, carpinteiros, ou seja, o povo – o sentido real para o contexto pensado por Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre quando pensaram a relação entre o arquiteto e o canteiro de obras – a Arquitetura Nova.

3.3. Bertolt Brecht: pensamento de um teatro político no Teatro de Arena de São Paulo

Em 1958 o grupo que compunha o Teatro de Arena de São Paulo acreditou que chegaria ao fim, como relata um de seus elementos mais importantes, Augusto Boal: “[...] quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise,

que parecia que o barco ia afundar mesmo, o Zé Renato resolveu como canto do cisne mesmo, montar o *Eles não usam black tie*” (Figuras 12 a 14) (COSTA, 1996, p. 20).

O espetáculo estreou em 22 de fevereiro de 1958, com direção de José Renato, música do cantor e compositor Adoniran Barbosa (1910-1982), elevando a confiança da equipe. Entretanto, não foi somente esse o fator importante que o espetáculo trouxe para o teatro brasileiro da época. Ele também abriu os olhos para uma dramaturgia de origem brasileira e deu voz ao operário no palco.

Sucesso de crítica e público, o autor Gianfrancesco Guarnieri traz o assunto “greve” e o proletariado para o palco. Embora isso fosse uma novidade no que se referia ao teatro brasileiro, na Europa, principalmente na Alemanha, o teatro inovava no palco com essa temática desde a década de 1920.

Costa (1996) comenta que é possível que Guarnieri na época não tivesse conhecimento da obra do dramaturgo alemão, até porque sua presença no Brasil ainda não era de destaque. Brecht de fato só passou a ser discutido no país no final dos anos 1950.

Pode-se compreender que o ritmo de desenvolvimento do teatro no Brasil sempre foi mais lento em relação às demais artes, como arquitetura, artes plásticas e literatura, e isso não foi diferente no modernismo. O teatro moderno conhecido na Alemanha na sua forma de drama configura um ideal sociopolítico.

Eles não usam black tie evidenciou a preocupação com as causas do pro-

letariado, mostrando uma realidade brasileira a ser reconhecida e não explorada até então pelos dramaturgos brasileiros. O proletariado até estava presente em palco, mas não como protagonista, segundo Costa (1996, p. 37):

A luta de classes tem sido tematizada no teatro brasileiro desde, pelo menos, os inacreditáveis melodramas de Joracy Camargo, professor, dramaturgo e cronista nos anos 30 – *Deus lhe pague* e outros menos lembrados como *Maria Cachucha* ou *Marabá*... digamos que o tema no máximo aparecia subordinado aos interesses e comportamentos da classe dominante.

Experienciar essa nova abordagem em palco era algo de certa forma indigesto diante do momento histórico vigente.

A contradição de *Eles não usam black tie* se deu entre sua forma conservadora e de conteúdo progressista, como comenta Costa (1996), com o impulso da luta da classe trabalhadora e a sua ligação com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), no qual Guarnieri era atuante.

O sucesso do espetáculo revelou tanto a sensibilidade do público, que já era frequentador dos teatros, ao tema, quanto dos jovens que possuíam consciência política na época.

Outros espetáculos, como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e direção de José Renato, *Os fuzis da mãe Carrar*, de Bertolt Brecht em 1962, com direção de José Renato, cenografia e figurino de Flávio Império, e os da fase musical *Arena conta Zumbi*, trazem características no figurino, o

tom épico exagerado e uso dos títulos indicadores da situação que se apresenta, como comenta Campos (1988, p. 46). Sobre *Revolução na América do Sul*, o crítico teatral Sábato Magaldi analisa as marcas brechtianas:

A técnica incide no procedimento épico. Recorda-se Mãe Coragem, andando sem parar em busca da sobrevivência. É esse o itinerário do protagonista: vai sucessivamente aos mais diversos lugares, à procura de almoço. Outra proximidade do texto com a teoria brechtiana está no didatismo das canções finais das várias cenas, embora ele se mostre mais um “suplemento” do espetáculo do que propriamente uma exigência do original. (2004, p. 268)

O Teatro Épico e o Teatro de Arena de São Paulo

4

Entende-se o teatro épico como mais narrativo que dramático, objetando-se ao trágico. Seu objetivo era não apenas interessar ao público, mas manter uma relação de distância capaz de propor uma lucidez crítica. O ator não é “herói”, e sim o intérprete que “apenas mostra, e não entra em transe misticamente, confundido com seu personagem” (ANTELO, 1987, p. 83).

As observações do artigo do professor e escritor Aníbal Machado, presente no último número da revista *Movimento* do Clube de Cultura Moderna do Rio de Janeiro em 1934, salientam o caráter pedagógico/didático da obra de Bertolt Brecht. Ele compreendeu que a dramaturgia do autor servia para mostrar ao homem as mutações sociais através de argumentos vividos e das forças sociais opressoras e que, ciente delas, podia encontrar meios de se libertar.

O autor ainda comenta que Bertolt Brecht subverteu princípios que eram indiscutíveis na dramaturgia ocidental, fazendo com que a cena contasse a ação em vez de encarná-la, e que o público recebia o estímulo de forma lúcida, e não por meio de um choque de sentimentos.

Bertolt Brecht e o teatro épico chegam ao conhecimento dos modernistas brasileiros (e dos latino-americanos) no final dos anos 1950. O escritor Aníbal Machado publica em 1956, em um periódico do PCB chamado *Para Todos*, um artigo nos mostrando seu entendimento sobre a obra do escritor, poeta e dramaturgo alemão:

Brecht, depois das primeiras peças marcadas ainda pelo expressionismo alemão, e valendo-se, à sua maneira, de processos técnicos inspirados posteriormente no teatro chinês, no japonês, no teatro elisabetano e na tragédia grega, construiu uma obra dramática de imponente grandeza e simplicidade. (ANTELO, 1987, p. 83)

Não foi só na América Latina que Brecht chegou com atraso para ser estudado. A professora e filósofa Iná Camargo Costa comenta que durante a vigência da doutrina do realismo socialista na União Soviética, o autor nunca fora levado a palco ou debatido. Sua obra começou a ser discutida pelo teatro de trabalhadores soviéticos somente após 1955.

Engajados no Partido Comunista, como Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri, conseguiram, de forma própria e sem conhecer a obra do autor, levar o assunto a palco e abrir a discussão sobre mudanças necessárias no teatro moderno brasileiro.

É importante mencionar Augusto Boal (Figura 16), diretor e dramaturgo brasileiro reconhecido por sua obra internacionalmente, e comentar seu trabalho realizado no Laboratório de Interpretação em busca de uma interpretação realista com características brasileiras. Ao todo, sete espetáculos foram montados entre 1959 e 1961, entre eles *Chapetuba Futebol Clube*,

Figura 18 – Augusto Boal, indicado por Sábato Magaldi em 1956 para dividir a direção dos espetáculos do Teatro Arena de São Paulo com José Renato

Fonte: Instituto Boal (2014b).

de Oduvaldo Viana Filho, em março de 1959, *Revolução na América do Sul*, que estreou em 11 de maio de 1960 com direção de José Renato e música do dramaturgo e também fundador do Seminário de dramaturgia, Chico de Assis. No elenco, nomes como Ary Toledo, Hugo Carvana (1937-2014), Flávio Migliaccio, Dirce Migliaccio (1933-2009), Milton Gonçalves, Paulo José, Vianinha, Nelson Xavier, entre outros.

Foi a partir do sucesso do espetáculo de Guarnieri que surgiu o Seminário de Dramaturgia, que primava pela busca de novos autores brasileiros. O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo teve duração de 1958 a 1961, com funcionamento regular semanal por aproximadamente dois anos, com algumas interrupções e um total de sete peças encenadas. Teve papel inovador como “meio de modificação do ofício do dramaturgo”, como comenta Paula Chagas Autran Ribeiro (2012, p. 11). Sua produção:

- *Chapetuba, Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho – março de 1959;
- *Gente como a gente*, de Roberto Freire – julho de 1959;
- *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima – outubro de 1959;
- *Fogo frio*, de Benedito Ruy Barbosa – abril de 1960;
- *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal - setembro de 1960;
- *Pintado de alegre*, de Flávio Migliaccio – janeiro de 1961;
- *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis – julho de 1961.

Em agosto do mesmo ano em que a peça de Guarnieri estreava (1958), a primeira montagem de Bertolt Brecht acontece no Brasil – *A alma boa de Setsuan* –, no teatro Maria Della Costa, revelando o interesse por estudos relevantes relacionados ao teatro moderno.

A pesquisadora teatral Maria Thereza Vargas comenta:

Lembro-me da presença, no seminário, de Ruggero Jacobi [Figura 15] (muito ligado aos ex-participantes do Teatro Paulista do Estudante e que formavam, no Arena, o grupo interessado na “realidade brasileira” – fosse no texto, fosse na maneira de interpretar); de discussões terríveis sobre a montagem de *A alma boa de Setsuan* – a primeira montagem profissional de Brecht – e a primeira ocasião, portanto, de se verificar as teorias do recém-descoberto Maitre. (COSTA, 1996, p. 40)

A busca em pesquisa pelos integrantes do grupo os levou, em 1960, a experiências mais explícitas no que se referia a conteúdo político. José Renato comenta:

Então, quase todos os nossos trabalhos eram, quase sempre, baseados na psicologia da personagem. Mesmo a pesquisa do gestual brasileiro e da linguagem brasileira assentava numa base psicológica. A partir de *Revolução na América do Sul*, resolvemos transpor essa barreira. Conscientemente. Eu tinha visto alguns espetáculos do Brecht na Europa, e nós discutíamos

Figura 19 – Ruggero Jacobbi, diretor italiano que sugere que o TPE (Teatro Paulista do Estudante) una-se ao Teatro Arena, trazendo Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Mariúsa Vianna, Sérgio Rosa, Milton Gonçalves, Celeste Lima e Flávio Migliaccio

Fonte: Lunetta (2006).

a possibilidade de transpor a barreira psicológica, que, aliás, a gente já havia transposto em alguns espetáculos nossos, embora inconscientemente. (RIBEIRO, 2012, p. 122)

A presença contextual de Brecht no trabalho de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo surge a partir de indagações referentes ao método utilizado pela equipe, que inclusive norteou o trabalho no Seminário de Dramaturgia, o método Stanislavski. Sobre o assunto ele comenta:

Então durante este período stanislavskiano tentávamos criar personagens que deviam sair da nossa experiência mais íntima, das nossas pessoas e não da nossa personalidade. Fizemos isto e, em nosso caso particular, durante algum tempo começamos a ter medo também de que esta emoção que desenvolvíamos..., que ela pudesse, através de uma empatia levar o espectador a aceitar de uma forma um pouco fatalista, [...] as peças em geral não mostravam nenhuma solução. Então queríamos fazer um teatro que embora não nos fizesse abdicar de nenhuma emoção, que nem Brecht queria que se abdicasse de emoção, queria que se abdicasse da emoção diante do absurdo, diante do desconhecido, diante da ignorância, mas jamais da emoção de um Galileu que descobre que a Terra se move. (Apud BADER, 1987, p. 251-252)

Segundo Boal, era importante para a equipe não abdicar da emoção, mas permitir ao espectador visões subjetivas e objetivas da realidade. Entra então a elaboração do Sistema Coringa,³ que possuía ao menos dois mecanismos de influência brechtiana: 1) não apropriação do personagem por um só ator, ou seja, revezamento dos demais atores na realização de um personagem causando efeito de estranhamento na plateia; 2) presença de um ator coringa, que maneja a cena, explicando e apresentando alternativas. Esses mecanismos estão presentes em *Arena conta Zumbi* (1965-1970), que Boal considera “uma influência brechtiana muito séria no trabalho do Teatro Arena de São Paulo” (BADER, 1987, p. 252-253). Boal considera ruim sua montagem para *Círculo de giz caucasiano* (1967), apesar de comentar que o elenco era “excepcional”, tendo Gianfrancesco Guarnieri no papel de Azdak. A peça estreia fora de São Paulo, e na volta decidem não apresentar-se na capital paulista, acreditando que seria um fracasso, apesar de não saber explicar o porquê.

A técnica coringa, desvinculação do ator/personagem, possui uma função significativa, mostrando-se como uma saída importante, inclusive econômica, para o Teatro de Arena de São Paulo, mas não foi inventada pelo Arena, como comenta Campos (1988, p. 79) “Augusto Boal, ao referir-se posteriormente a essa técnica, aponta-lhe antecedentes no teatro grego, no qual ‘dois e depois três atores alternavam entre si a interpretação de todos os personagens constantes no texto’, utilizando máscaras...”.

O teatro épico torna-se uma referência para o teatro brasileiro na necessidade da ampliação de repertório, formas e meios de comunicar as ideias

³ Sistema Coringa: uma síntese de várias experiências feitas pelo teatro ocidental e oriental com o objetivo de criar um elo intermediário entre autor, atores e público, de modo a que fosse apresentada dentro do espetáculo a análise da própria peça (ANDRADE, 2014).

dos dramaturgos ao público a partir de uma perspectiva social. As opiniões, porém, ainda eram contraditórias naquele momento. O crítico Décio de Almeida Prado, ao analisar *A alma boa de Setsuan*, o primeiro espetáculo de Bertolt Brecht montado profissionalmente no Brasil, argumenta política e es-

Figura 20 – Ensaio de *Eles não usam Black Tie*.

Fonte: Almada, 2004, p. 55.

Figura 21 – Flávio Migliaccio e Vera Gertel em *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal

teticamente que “o teatro épico é um empobrecimento da linguagem teatral, um retrocesso estético, decorrente de uma clara estratégia política – já identificada com o comunismo” (apud COSTA, 1996, p. 42), mas ao mesmo tempo considera o espetáculo “tão corajoso, tão inteligente, tão sério, tão trabalhado, tão limpo e honesto, tão novo entre nós” (Idem, p. 51).

Entende-se a “epicização” na obra como a ideia de um raciocínio cênico-político em personagens alienados. Entre Otávio e Maria de Guarnieri, em *Eles não usam black tie*, e o Zé da Silva, de Boal (Figura 17 e 18), tem-se a mesma matéria-prima – o proletariado, com a diferença que os primeiros eram politizados. Boal inova nos recursos épicos, como fragmentações e canções, comenta a professora da faculdade de letras da UFRJ, Priscila Matsunaga, em um seminário realizado no Teatro de Arena de São Paulo organizado pela Companhia do Latão (MATSUNAGA, 2012).

Após o golpe de 1964, o Teatro de Arena de São Paulo dá continuidade às suas experimentações com a nacionalização de clássicos e musicais. Augusto Boal, depois da “criação” do Sistema Coringa como um elemento de estranhamento na dramaturgia, desenvolve também o Teatro Jornal. Em 1971, Boal é preso, e é no exílio que compõe seu trabalho de maior notoriedade, que viria a ser conhecido como “Teatro do Oprimido” com o Teatro Fórum, onde o espectador reflete, pensa e adentra a cena, e o Teatro Invisível, “que consiste em se preparar uma cena para apresentar em um espaço de acesso público, sem que ninguém, exceto os atores, venha a saber que se trata de uma encenação” (BALESTRERI, 2013, p. 3).

Outras companhias, como o Teatro Oficina, desenvolveram trabalhos a partir de estudos “brechtianos” – tendo como exemplo a montagem de *Galileu*, dirigida por Zé Celso Martinez Correa em 1968. Contudo, os esforços do Seminário de Dramaturgia de São Paulo, em busca de uma dramaturgia que se aproximasse da realidade brasileira, o pontapé inicial de Guarnieri e os esforços de Augusto Boal durante toda a sua trajetória são de grande contribuição para que se entenda a presença contextual do teatro épico de Bertolt Brecht no Brasil, na criação de um modo próprio de tratar a situação socioeconômica do país.

4.1 Flávio Império e o figurino para o Teatro de Arena de São Paulo: ruptura de padrões

Flávio Império tem um papel fundamental na história do espetáculo e arquitetura brasileiros. Ao ingressar como aluno na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU) em 1956 e ao mesmo tempo na Escola de Artesanato do MAM-SP, já tinha contato com o teatro e com o uso de poucos recursos para criação. Ele conta:

Comecei a fazer teatro meio por acaso. Eu era aluno da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna, que era uma coisa interessantíssima que existia nos anos 50, e funcionava na praça Roosevelt. Fui aluno do Lívio

Abramo, de um pessoal ótimo que dava aula de gravura, desenho e cerâmica. Como eu era bolsista, passava o dia todo por lá, limpando torno, preparando barro, enforando barro. Tive um contato muito íntimo com as técnicas e com esse pessoal que era muito bom. Acabei por me tornar muito amigo de todos e, através deles, fui convidado para fazer a cenografia de uma peça infantil da Maria Clara Machado, *Pluft, o Fantasminha*, em uma comunidade operária dirigida por um frei dominicano que tinha voltado da França. (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, [201-]b)

O grupo ao qual Império se refere tratava-se do de teatro amador da comunidade Cristo Operário, localizado na Estrada do Vergueiro, Vila Brasília Machado, no alto do Ipiranga (Figura 19). Nessa comunidade cristã, o frei João Batista Pereira dos Santos desenvolveu um trabalho social para os trabalhadores de forma educativa, artística e política, promovendo a desalienação do operário. No trabalho, “não havia a figura do capitalista proletário, os operários participavam de todo o processo” como comenta Império (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, [201-]b).

Era a chamada Unilabor, fábrica de móveis que teve como um de seus participantes o designer e fotógrafo Geraldo de Barros. A comunidade contava ainda com as participações dos artistas plásticos Alfredo Volpi e Roberto Burle Marx (também arquiteto-paisagista), tanto em cursos quanto no interior da capela e no trabalho feito no jardim.

A convite da coordenadora Maria Thereza Vargas,⁴ o trabalho na comu-

Figura 22 – Capela da Comunidade Cristo Operário tombada pela Resolução nº 42 de 2/9/2004. Livro do tombo histórico, inscrição nº 346, p. 92 e 93, 20/1/2005

Fonte: Secretaria da Cultura do governo do estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.bb3205c597b9e36c3664eb10e2308ca0/?vgnextoid=91b6ffbae7ac1210VgnVCM1000002e03c80aRCD&ld=6118ac9aa4acc010VgnVCM2000000301a8c0>>. Acesso em: 7 jul. 2016

⁴ Maria Thereza Vargas (São Paulo/SP, 1929) é teórica e pesquisadora de teatro brasileiro.

Figura 23 – *O boi e o burro a caminho de Belém*, de Maria Clara Machado Direção Flávio Império Realização Grupo de Arte Dramática da Vila Brasilio Machado Comunidade de Trabalho Cristo Operário 1957. Créditos da foto: Geraldo de Barros

Fonte: Acervo Flávio Império.

nidade era feito para o grupo infantil da “escolinha de arte” dirigida por Sabatina de Lourdes Gervásio e Cynira Stocco Fausto (1931-2010), esposa do historiador e cientista político Boris Fausto. Foram sete espetáculos, nos quais Flávio Império trabalhou como figurinista, cenógrafo e diretor durante quatro anos (Figura 20). Sobre o convite de Maria Thereza, Flávio Império comenta:

Eu nunca tinha feito isso antes. Cheguei tão entusiasmado que acabei dirigindo e fazendo tudo, e então a Maria Thereza Vargas, que estava indo para o Rio de Janeiro trabalhar com a Maria Clara Machado no Cadernos de Teatro, ficou tão encantada, digamos, com o meu entusiasmo que passou para mim a responsabilidade do grupo adulto de teatro. Então eu fiquei por lá durante quatro anos, ao mesmo tempo que cursava a Faculdade de Arquitetura na USP, e fazia tudo: escrevia, dirigia e fazia os cenários. (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, [201-]b)

Flávio havia sido levado à comunidade por Maria Thereza, em 1956, para ocupar seu lugar na direção do grupo de teatro amador, quando ela precisa se ausentar. Mas há maior identificação entre Flávio e a dupla Cynira/Sabatina, que havia entre esta e Maria Thereza. Os elementos de fundo dessa identificação têm que ser buscados na formação desses então jovens profissionais: Cynira, oriunda do curso de psicologia do Sedes Sapientae [...], Flávio, recém-ingressado no curso de arquitetura da USP, vinha de uma família de ativistas políticos. Maria Thereza Vargas era (e é) católica socialista. (CLARO, 2012, p. 119)

O final de sua participação na Comunidade Cristo Operário dá-se com sua expulsão, assim como a de Cynira e Sabattina (que eram moradoras na comunidade) por desentendimentos com o frei, por questionamentos quanto à liderança de Geraldo de Barros, na Unilabor, e a doutrinação, política e ideológica vindas do frei em relação à comunidade.

O primeiro trabalho de Flávio Império segue no teatro profissional com o espetáculo *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), com direção de Clemente Portella, no Teatro Experimental Cacilda Becker, em 1960, onde trabalhou como cenógrafo e figurinista “antes mesmo de se graduar”, como comenta Gorni (2004, p. 3). Antes dessa data, em 1959, Império ingressa no Teatro de Arena de São Paulo, alternando seu trabalho como cenógrafo e figurinista, fazendo parte do processo de idealização e criação dos espetáculos.

A primeira experiência contemporânea de “arena de teatro” foi feita pela diretora Margo Jones nos Estados Unidos. O Teatro de Arena de São Paulo, que iniciou suas atividades em 1953, com direção de José Renato, não foi a primeira experiência em São Paulo. A primeira foi feita pela Escola de Arte Dramática (EAD), na qual José Renato foi aluno.

O contato com essa concepção de espaço havia surgido através de Décio de Almeida Prado, que havia lido na revista *Theatre Arts* parte do livro *Theater-in-the-Round*, de Margo Jones, a grande divulgadora da encenação em arena nos Estados Unidos. Os aspectos de economia e agilidade ressalta-

dos por ela motivaram o grupo de atores da EAD liderados por José Renato a experimentar sua viabilidade no Brasil. (BETTI, 2011)

O teatro-realidade desejado pelos integrantes do Teatro de Arena de São Paulo em ser “arena” em seu formato mostrou-se surpreendentemente como a melhor forma para esse estilo, permitindo usar técnica de close-up, ou seja, todos os espectadores estão próximos dos atores; o café servido em cena é cheirado pela plateia, como comenta Augusto Boal (2013, p. 168). Sobre a imagem, Gianfrancesco Guarnieri observa a evolução do cenário do Teatro Arena em três estágios: 1) um palco pobre tentando passar-se por palco convencional; 2) tomada de consciência sobre sua forma autônoma e o despojamento absoluto; 3) desse despojamento origina-se um tipo de cenografia; ele cita Flávio Império como exemplo no espetáculo *O filho do cão* (BOAL, 2013, p. 168).

Há formatos arquitetônicos diferenciados para um teatro de arena, como pode-se perceber nas Figuras 24 e 25.

A partir dos anos 1970, as reformas promovidas no teatro possuíam modificações e aproximações com o formato de ferradura, conforme Figuras 26 e 27.

É no Teatro de Arena de São Paulo que Flávio Império percebe a lógica espacial de um teatro “em arena” e que essa configuração era muito diferente do teatro com palco italiano, ou seja, a democratização dos pontos de vista, criando distanciamento e deixando exposto o caráter de ficção da represen-

Figura 24 – Teatro da Paz – Belém do Pará – Formato de ferradura – teatro italiano

Fonte: Souza (2010).

Figura 25 – Teatro de Arena

Fonte: Costas (2014).

Figura 26 – Planta do Teatro de Arena de São Paulo
a partir de 1970

Fonte: Teuba Arquitetura e Urbanismo (2002).

Figura 27 – Planta do Teatro de Arena de São Paulo durante a
ocupação da Cia. Livre de Teatro em 2004

Fonte: Selton (2004).

tação em palco. O palco, ou “caixa” italiana, permitia aspectos ilusionistas, ocultando a produção do espetáculo; já o formato arena mostra toda a natureza do cenário e sua produção. Augusto Boal comenta que foi com a entrada de Flávio Império que se “compreenderam as implicações significativas da opção arquitetônica” de um teatro de arena (KATZ; HAMBURGER, 1999, p. 21).

A partir de uma arquitetura que promovia o acesso ao público de forma democrática em termos de visualização de um espetáculo, pode-se apontar a observação da crítica e ensaísta Mariângela Alves de Lima em seu comentário específico sobre o espetáculo *Eles não usam black tie*: “[...] aponta um caminho que parece mais lógico para as inquietações do grupo. A partir dessa encenação o Arena se compromete com a invenção de uma dramaturgia enraizada na história do país” (apud PORTO; NUNES, 2008, p. 9).

O grupo trabalhava de forma participativa e com poucos recursos, como comenta Flávio Império:

Do ponto de vista da produção, as condições paupérrimas do teatrinho do Vergueiro se repetiam no Arena, pois, se as funções de “espetáculo”: cenografia, roupas, iluminação, desenho de produção, comunicação visual eram entregues pela primeira vez a mãos especiais, deixando de lado a improvisação, não se reconhecia,

porém, a importância de uma infraestrutura específica. Trabalhávamos com “cuspe” e transformávamos, num golpe de magia, aquela caixinha em mil lugares e transportávamos a plateia para todas as situações dramáticas a que nossa imaginação levava. (KATZ; HAMBURGUER, 1999, p. 41)

É possível observar duas questões no trabalho de Império: o artesanal e a característica de envolvimento com a realidade e o contexto social brasileiro, principalmente em seu envolvimento com o Teatro de Arena de São Paulo.

O panorama da produção de Flávio Império dialoga com um período de importantes transformações sociais no país. Nos anos 1950, o Brasil vivia a era Vargas em seu segundo mandato (1951-1954) e ainda se mantinha por meio da exportação de café, algodão, tabaco, couro e açúcar. Após seu suicídio, o país passa por turbulências até a eleição do ex-governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek de Oliveira.

Em meados dos anos de 1960, reforçou-se a crítica mais efetiva à concepção etapista da história. Até a deposição de João Goulart e a imposição do regime militar em 1964, o Partido Comunista Brasileiro aglomerava grande setor da esquerda marxista no país, numa concepção em que a superação do subdesenvolvimento ocorreria através de etapas, com a evolução da sociedade burguesa. (GARCIA, 2012, p. 2)

Tendo visitado os Estados Unidos em 1948, Juscelino já tinha latente

em suas ideias o embrião do que viria a ser o Plano de Metas que instaurou no Brasil – os “50 anos em 5”, que consistia em transformar o país em uma nação industrializada o mais rápido possível, com o olhar no futuro. Em 1950, 10 milhões de brasileiros dedicavam-se à agropecuária, atividade da qual outros mais 20 milhões dependiam. Na cidade, ativos no comércio, nos serviços e na indústria, concentravam-se ainda 21 milhões, recebendo baixos salários.

As mudanças do período influenciaram o comportamento da população e também as manifestações artísticas.

Antes da década de 60, o acesso aos bens culturais, como teatro, filmes, era restrito a uma elite. Com o surgimento da classe média, o lazer não é mais somente privilégio das classes dominantes. Com o mundo globalizado os trabalhadores obtiveram não apenas um tempo para descansar e se recuperar, mas um tempo para consumir. Começa com a era Juscelino dizendo como era a sociedade da época. (STEFFEN, 2005, p. 4)

Nesse contexto, os amigos Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, pertencentes ao grupo intitulado posteriormente como Arquitetura Nova, estabelecem um trabalho de oposição ao plano de desenvolvimento, compreendendo que a reação da geração anterior foi de alinhamento com a imagem projetada por Kubitschek. Acreditavam que se estabeleceria uma liderança política firme, inclusive no ambiente artístico, projetando o país para si mesmo e para o mundo.

A sociedade acreditava que o plano de metas de Juscelino geraria uma condição nacional que seria justa e que todos poderiam se beneficiar e colher os frutos, como comenta Sérgio Ferro sobre o grupo Arquitetura Nova, em entrevista à arquiteta e cenógrafa Livia Loureiro em 2011.

Faltava, porém, o caráter humano e cultural ao pensamento desenvolvimentista que estava em voga. Apesar do posicionamento político semelhante à corrente de pensamento trotskista, Ferro (2005) comenta que Império era somente um simpatizante, nunca se filiando a movimento ou partido algum.

Pode-se observar que o trabalho de Flávio Império tanto na arquitetura quanto no Teatro de Arena de São Paulo contemplava as necessidades do povo, a luta de classes e uma postura política e de linguagem autoral que lhe granjearia a condição de ser um dos maiores cenógrafos e figurinistas brasileiros.

Sérgio Ferro comenta em entrevista a Livia Loureiro (CONTIER; GUIMARÃES; LOUREIRO, 2012) que Flávio Império sempre voltava tarde e todo machucado em época de espetáculo, pois envolvia-se com muitos materiais e recursos de reutilização. Caso visse no caminho algo descartado que poderia utilizar em seu trabalho, decidia levá-lo consigo. Contier, Guimarães e Loureiro (2012, p. 8) comentam: “Nunca procuramos uma poética miserabilista, mas uma estética da simplicidade, uma estética dos meios de produção disponíveis”. Essa postura trazia o diferencial do trabalho de Império, que era condizente com a realidade social e crítica social feita pelo Teatro de Arena de São Paulo.

Era comum, ao visitar o Teatro de Arena de São Paulo, assistir Flávio Império bordando, cortando, martelando, colando. “Ele punha todo mundo para ajudar e aprender; era um trabalho fácil e divertido, e ia conversando e fazendo críticas ‘impertinentes’ – dava para sentir que ali estava acontecendo uma coisa nova” (ARANTES, 2002, p. 52).

Ao assistir em 1960 ao espetáculo *Morte e vida severina*, Sérgio Ferro expressa seu convencimento e afirmação de que o olhar de Flávio Império declarava o que deveria ser feito na arquitetura: “[...] materiais simples (sacos de estopa engomado e amassado nas roupas, papel e cola nas caveiras de boi) transfigurados pela invenção lúcida convinham mais ao nosso tempo [e lugar] do que a contrafação de modelos metropolitanos” (ARANTES, 2002, p. 60).

Ainda sobre o espetáculo, Maria Thereza Vargas, que acompanhou o processo de ensaios e da montagem, lembra-se de ter visto seu procedimento experimental como um trabalho raro no que se referia a tecidos de produção artesanal modificados com tingimento (KATZ; HAMBURGER, 1999). O processo e sua feitura deixavam de ser uma solução formal para ter significado, tornando-se um trabalho de “regionalismo” no momento em que as produções do Teatro de Arena de São Paulo conduziram Império a uma pesquisa consciente, que viria a fazê-lo compreender os diferentes processos produtivos que a cultura brasileira lhe permitia.

É no Teatro de Arena de São Paulo que se manifesta em Império o pensamento de que “a escassez é, em si, um problema expressivo” (KATZ; HAMBURGER, 1999, p. 25). A economia, portanto era de total consciência e uma

proposta estética associada às questões políticas envolvidas pelo grupo e que eram inerentes ao cenógrafo e figurinista.

A referência ao teatro épico o levou a ultrapassar seus limites como cenógrafo e figurinista em 1962, no Teatro de Arena de São Paulo, e em 3 de maio de 1968, no Teatro da Universidade de São Paulo (Tusp) com a peça *Os fuzis da senhora Carrar*. O enfoque político da peça foi abordado pelo Tusp de forma diversa da montagem do Teatro de Arena de São Paulo, com direção de José Renato.

Para José Renato, o drama vivido por Carrar deveria ser observado como uma metáfora da situação vivida pelo Teatro de Arena de São Paulo naquele momento.

O Teatro de Arena de São Paulo, no seu entender, tentava “ainda manter a cabeça erguida, mantendo peças que julga interessar, [a um público burguês] assim como mãe Carrar procura nervosamente defender sua posição neutralista” (MACHADO, 2014, p. 115).

Não era a primeira vez que José Renato dirigia essa obra de Bertolt Brecht. A primeira vez foi em 1961, no Rio de Janeiro, um ano antes da montagem feita pelo Arena e com Tereza Rachel como protagonista. Sobre o olhar comparativo em relação à cenografia de 1961 e 1962, José Renato comenta:

O cenógrafo que a Tereza contratou [para a montagem carioca] fez uma cenografia mediterrânea, bonita e tal, mas era uma criação desligada do trabalho de encenação, não tinha conexão com ele. Fiquei meio insatisfeito,

embora tenha sido uma cenografia bonita e bem-feita. Um ano depois fiz a mesma peça no Arena e foi o Flávio que colaborou comigo. Praticamente não tivemos cenografia, mas a colaboração dele foi fundamental! Em lugar da cenografia, a arena foi transformada numa cruz. A ocupação desta área em cruz era forte e foi sugerida, de modo geral, pelo desenho que Flávio fez. Era fantástico! (SAADI, 2007, p. 91, apud MACHADO, 2014, p. 115)

O fator característico de diferencial das duas montagens parte do princípio da estrutura. Para o Teatro de Arena de São Paulo, Flávio Império teve em primeiro lugar que adaptar o espetáculo ao formato circular da plateia. O cenário, de caráter realista, consistia apenas em mobiliários e objetos relacionados ao ambiente da casa da sra. Carrar (adaptado para *Os fuzis de dona Tereza*), seguindo aproximadamente as indicações do autor, Bertolt Brecht.

Apesar de filiado ao Teatro de Arena de São Paulo e ao Teatro Oficina, Flávio Império sempre manteve a liberdade de expressão, não aderindo categoricamente a nenhum dos perfis e mantendo sua linguagem e postura política em relação ao que socialmente acontecia no país.

Por sua capacidade interdisciplinar, sempre enxergou seu trabalho como um todo, principalmente quando lhe cabia trabalhar o cenário (com sua concepção espacial de arquiteto) e o figurino, ambientado nas artes plásticas e na escassez de materiais para comunicar.

Iná Camargo Costa (1996, p. 63) se refere a Flávio Império como o nome mais importante da cena paulista daquele momento: “Sem muito exagero, é

possível dizer que a cenografia teatral de São Paulo nos anos 60 tem nome próprio: Flávio Império” (ARANTES, 2002, p. 60). Sua proposta de desnaturalização do cenário realista do drama burguês promoveu um novo espaço cênico de acordo com os princípios brechtianos no Brasil.

Em *Eles não usam black tie*, apresentada em 1958 no Teatro de Arena de São Paulo, Flávio questiona o figurino e o cenário pensando uma nova forma de colocar em cena esse novo ator – o povo brasileiro –, os que não usam *black tie*, como comenta Iná Camargo Costa (ARANTES, 2002). O cenógrafo e figurinista criticou o naturalismo da encenação, comentando haver um desencontro entre a forma e o conteúdo.

Em depoimento à artista e professora Renina Katz e a sua irmã Amélia Hamburger, Flávio Império comenta sobre esse momento: “[...] a exigência de um espaço cênico novo que desse conta da história e das lutas populares era incompatível com ‘o realismo meio fotográfico’ do teatrão brasileiro, ainda que presente na encenação de Guarnieri” (ARANTES, 2002, apud KATZ; HAMBURGER, 1999, p. 61). Nas Figuras 28 a 31 pode-se observar a postura de Flávio Império como figurinista, aplicando ao cenário, que se mostra minimalista, um figurino condizente com sua postura contra o formato de *black tie*.

O figurino e a cenografia para o Teatro de Arena de São Paulo viria menos de dez anos depois em resposta a essas inquietações. Em *Arena conta Zumbi*, de 1965, a história da luta de um líder negro que se empenha contra a escravidão é encenada a partir dos princípios antidramáticos do teatro épico de Bertolt Brecht.

Figura 28 – 7 de julho de 1960 – *O testamento do cangaceiro*, de Francisco de Assis

Fonte: Porto e Nunes (2008).

Figura 29 – 23 de janeiro de 1961 – *Pintado de alegre*, de Flávio Migliaccio

Fonte: Porto e Nunes (2008).

Fonte: Porto e Nunes (2008).

Figura 30 – 22 de janeiro de 1962 – *Os fuzis da mãe Carrar*, de Bertolt Brecht

Fonte: Porto e Nunes (2008).

Figura 31 – 21 de abril de 1967 – *Arena contra Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

4.2. Linguagem visual e análise dos figurinos de Flávio Império para o Teatro de Arena de São Paulo

Linguagem, como substantivo feminino, expressa qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais (HOUAISS, 2001). Fiorin (2007) afirma que a linguagem é uma instituição social, que veicula ideologias e media a comunicação entre os homens. É determinada pelas condições sociais, mas ao mesmo tempo tem certa autonomia em relação às formações sociais. Merleau-Ponty (2011, p. 266) comenta:

A partir do momento em que o homem se serve da linguagem para estabelecer uma relação viva consigo mesmo ou com seus semelhantes, a linguagem não é mais um instrumento, não é mais um meio, ela é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo e do elo psíquico que nos une ao mundo e aos nossos semelhantes.

A comunicação, fator inerente às definições de Houaiss e Fiorin, a segunda como ramificação da primeira, nos permite compreender que uma mensagem deve ser emitida em um contexto para um receptor que, a partir de sua percepção, compreende-a através de configurações. Munari (1997, p. 18) nos fala:

Cada um possui um armazém de imagens que fazem parte do próprio mundo, armazém que foi se formando durante toda a vida do indivíduo e que este acumulou; imagens conscientes e inconscientes, imagens longínquas da primeira infância e imagens próximas e, juntamente com as imagens, estreitamente ligadas a elas, as emoções, ou seja, cada receptor compreende essas configurações diante de seu repertório acumulado em sua história.

Já sobre a especificidade da linguagem visual, Bonnicci (apud PINHEIRO et al., 2012) comenta que essa “fala” por meio de mensagens diversas, nas quais os elementos se relacionam: cores, imagens, formas (as da própria tipografia no caso da presença de informação verbal), aspecto gráfico (diagramação), tons, proporção e texturas. Sobre essas configurações compreende-se em Arnheim (2015, p. 89) que são parte muito importante nesse processo, pois “nunca é percebida como apenas a forma de uma coisa em particular, mas sempre como a de um tipo de coisa”. O autor ainda disserta que a configuração “a feitura da imagem, artística, ou não, não provém simplesmente da projeção ótica do objeto representado, mas é um equivalente interpretado com as propriedades de um meio particular, do que se observa no objeto” (ARNHEIM, 2015, p. 90).

A partir dos conceitos acima descritos e aplicando-os à linguagem visual, o figurino, especificamente de um espetáculo teatral, depende dessas configurações para estabelecer conexão com o receptor (espectador), levando em conta os demais aspectos envolvidos em palco para a assimilação do con-

teúdo, como cenário, história, entre outros. Segundo Salles (2013, p. 54), “o artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor”.

Para cada tipo de espetáculo, como drama, épico, performance, entre outros, o figurino comporta uma expressividade diferente diante da hierarquização especificada pela história e pela direção. Segundo Pavis (2011, p. 163), no que ele chama de Sistema de Materiais, o figurino mostra diferentes comportamentos hierárquicos:

QUADRO 1 – SISTEMA DE MATERIAIS

TEATRO PSICOLÓGICO	TEATRO DA BAUHAUS	DANÇA PÓS-MODERNA
Cenário	Cenário	Espaço
Figurino		
Corpo	Figurino	Figurino
Rosto		Corpo
Maquiagem	Corpo	

Fonte: Pavis (2011, p. 163).

No que se refere ao teatro psicológico, vê-se a necessidade de todos os aspectos materiais como inerentes ao corpo para a comunicação; no teatro de Bauhaus, o figurino tende a fazer desaparecer o corpo dos bailarinos, como se pode verificar nas Figuras 32 e 33; já para o dançarino pós-moderno há a neutralização dos materiais, privilegiando o corpo e tendo o espaço como principal elemento da hierarquia.

Figuras 32 e 33 – Teatro de Bauhaus

Fonte: Pau (2014).

Muitas vezes o figurino destaca-se como primeiro contato do ator com o público, a primeira impressão para o espectador. Como todo signo em representação é significativo, pois possui materialidade e significado, é elemento pertencente a um sistema de comunicação.

4.3. A função do figurino

De acordo com Pavis (2011, p. 164), professor da Universidade de Paris, as funções do figurino são: caracterização, localização dramática, identificação ou disfarce e a localização do *gestus* global ou social.

Roland Barthes (apud Pavis, 2011, p. 164) comenta que “o bom figurino de teatro é aquele que deve ser material o bastante para significar e transparente para não constituir seus signos em parasitas”. Juntamente com as reflexões de Bertolt Brecht, Pavis (2011) analisa que se conhece melhor a patologia do figurino que sua semiologia. Dessa forma, atribui grandes funções ao figurino:

- A caracterização: meio social, época, estilo, preferências individuais.
- A identificação ou disfarce da personagem.
- A localização do *gestus* global do espetáculo, ou seja, da relação da representação, e dos figurinos em particular, como universo social.

Tudo que, no figurino confunde a clareza dessa relação contradiz, obscurece ou falsifica o *gestus* social do espetáculo, é ruim; tudo o que, pelo contrário, nas formas, cores, substância e seu embricamento, ajuda na leitura desse *gestus*, tudo isso é bom. (BARTHES, apud PAVIS, 2011, p. 164)

Partindo do princípio de linguagem visual, em que as configurações abordam formas e cores em função do figurino, nos quais são classificadas caracterização, localização dramatúrgica e localização do *gestus* global do espetáculo, conforme analisa Pavis (2011), pode-se iniciar a identificação e associação desses dados na obra de Flávio Império, em específico nos figurinos analisados nesta dissertação.

Figura 34 – Ato 1 de *A gaivota*, de Stanislavski

Fonte: Antuñano (2013).

Figura 35 – Planta baixa de Stanislavski para o ato I de *A gaivota*

Fonte: Ferreira (2011).

Ao se observar a trajetória do arquiteto e figurinista Flávio Império e a característica de interdisciplinaridade que utilizava evidenciando peculiaridades entre arte, arquitetura, no que se refere a domínio de materiais, teatro (cenografia e figurino), contexto político, em *Os fuzis da mãe Carrar* e *Arena conta Zumbi*, pode-se compreender formas de expressão que se realizaram com o mínimo necessário para a comunicação.

As configurações de forma e cor adaptam-se à função do figurino de “localização do *gestus*”, na busca por representar universos sociais, como identificação ou disfarce da personagem e configuração histórica, comenta Pavis (2011, p. 164). Sobre o sistema de materiais, no que diz respeito ao figurino, pode-se analisar o teatro psicológico aproximando o trabalho de Flávio Império das referências de Bertolt Brecht diante da característica oriunda do teatro épico – o chamado “efeito de distanciamento”. Tal efeito consiste em que o público não se identifique com as personagens e que se trata apenas de uma encenação produzindo o distanciamento entre a encenação e a plateia, como comenta Fernandes (Figuras 31 e 32).

O teatro brechtiniano conserva a “estrutura italiana” do Teatro Naturalista, mas distorce-a. Criando uma nova concepção do espaço, despe essa estrutura de tudo o que

considera inútil, para depois vesti-la com o que lhe é necessário. O palco agora não apresenta mais um cenário que corrobore o ilusionismo do espectador, muito pelo contrário, fazem parte dele os andaimes, equipamentos técnicos, escadas, cortinas, enfim, toda a estrutura do palco está à mostra. Há ainda a presença de um telão e de placas que entrecortam a ação, levando mensagens para lembrar o espectador de que o que se passa é apenas uma representação. Todos esses elementos convergem para um ponto em comum: o distanciamento, por meio do qual Brecht procura provocar a conscientização do espectador. (FERNANDES, 2006, p. 7)

Essa característica entre o enunciador e o receptor não se dá em distanciamento, pois ainda há proximidade com a plateia, bloqueada apenas no limite da quarta parede, característica do teatro de Stanislavski. Contudo, Bertolt Brecht não elimina essa característica do teatro naturalista, apenas a modifica em sua maneira de utilizar, como comenta Fernandes (2006), trazendo elementos como placas e sons, tal qual na Figura 36, intervindo na proximidade do público ao compreender a história.

Nos espetáculos analisados neste estudo, Flávio Império utilizou o mínimo de materiais em palco associados à sua concepção de cenário, inclusive partindo do princípio de que as configurações de cores e esse mínimo de materiais em figurino e história, unidos à questão histórica brasileira contextualizada pelo Teatro de Arena de São Paulo, como a de Bertolt Brecht no teatro épico, levariam ao palco as questões políticas e do proletariado.

Figura 36 – Exemplo de elementos do teatro épico

Fonte: The Editors of Encyclopedia Britannica (c. 2015).

Flávio Império foi figurinista de 47 espetáculos em sua carreira, em todos eles como cenógrafo e em nove como diretor. Dentre eles, como figurinista para o Teatro de Arena de São Paulo:

- 1959 – *Gente como a gente*;
- 1960 – *O testamento do cangaceiro*;
- 1960 – *Pintado de alegre*;
- 1962 – *Os fuzis da mãe Carrar*;
- 1963 – *O melhor juiz, o rei*;
- 1966 – *Arena conta Zumbi*;
- 1967 – *Arena conta Tiradentes*.

Deve-se levar em conta sua dedicação a vários projetos no período em que realizou os espetáculos analisados. Em 1962, ano em que fez os figurinos de *Mãe Carrar*, Flávio Império graduou-se pela FAU, foi contratado como docente de Comunicação Visual da instituição, recebeu o prêmio Saci de melhor cenografia, e teve sua primeira participação no Teatro Oficina como cenógrafo e figurinista da peça *Um bonde chamado desejo*, com direção de Augusto Boal, e *Todo anjo é terrível*, com a direção de José Celso Martinez Corrêa, nessa última com o parceiro arquiteto Rodrigo Lefèvre. Como artista gráfico, realizou ainda o programa de *A Mandrágora* do Teatro de Arena de São Paulo. O ano de 1965 é ainda mais agitado, pois a revista *Acrópole* publica o nº 319 (julho) (Figuras 34 e 35) dedicado às obras de Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, no que

se refere a arquitetura, pintura e teatro. No texto de “cenografia”, Flávio Império comenta o trabalho feito no Teatro Arena de São Paulo como “uma experiência realista que surgiu como reação a uma mística formalista que procura fixar e estratificar a interpretação do fenômeno teatral à margem do contexto cultural e social do meio que o produz”.⁵

Nesse número, a revista comenta os espetáculos *Andorra*, encenado no Teatro Oficina, de autoria de Max Frich e direção de José Celso Martinez Corrêa, e *Ópera dos três vinténs*, de autoria de Bertolt Brecht e do compositor musical Kurt Weill, encenada no Teatro Ruth Escobar, com direção de José Renato – ambas de 1964 e com cenografia e figurino de Flávio Império. Ainda em 1965 ele muda-se junto com Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre do ateliê da Rua Haddock Lobo para os fundos casa de sua mãe, na Rua Marquês de Paranaguá, região central da cidade de São Paulo. No novo ateliê discute-se arte em parceria com Waldemar Cordeiro, que resulta na Proposta 65, na Faap, exposição que teve trabalhos do trio e de Hélio Oiticica. Ainda recebe o prêmio Governador do Estado como melhor cenógrafo e figurinista, bem como a medalha de ouro Martins Penna pela V Bienal de Artes Plásticas do Teatro, paralela à VIII Bienal Internacional de São Paulo.

A linguagem do desenho sempre foi recorrente em seu trabalho, desde a arquitetura, o cenário e o figurino, possibilitando a observação de sua

Figura 37 – Sumário da revista *Acrópole* de 1965 – número especial dedicado às obras do trio de arquitetos: Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre

científico”. Dois anos mais tarde, em entrevista coletiva à imprensa, afirmou ter a firma que dirige feito planos semelhantes para 300 cidades, 60 dos quais já estão em fase de conclusão. Sobre o plano urbanístico de Brasília, disse: “Só dentro de 30 anos poderei ter certeza de seu funcionamento”.	Acêrca da habitação popular	Eduardo Corona, arquiteto	18
O plano Daxiadis para a Guanabara, que já está sendo alvo de severas críticas — inclusive da delegação brasileira ao VIII Congresso Internacional da União Internacional de Arquitetos, às vésperas de sua partida para Paris — divide-se em 8 etapas distintas, a saber:	Uma falsa crise	Vilanova Artigas, arquiteto	21
1 — Projeto para o desenvolvimento da Zona Central, que vai do atual CBD (área central) do Rio, acompanhando a curva da baía da Guanabara, até às fronteiras do Estado; 2 — Projeto para desenvolvimento de uma propriedade industrial na área de Sepetiba, na parte oeste do Estado, já iniciado, em parte; 3 — Projeto de transportes, sugerindo certos melhoramentos para ruas existentes, que serão montados pelo plano, e a construção de algumas das principais artérias propostas também pelo plano, que servirão para os oito projetos propostos; 4 — Projeto para as favelas, que propõe a construção de 10 mil unidades habitacionais para as faveladas em várias partes do Estado, nos próximos 5 anos, e que também propõe vários tipos específicos de projetos a serem empreendidos; 5 — Projeto para desenvolvimento da Zona Central, relacionado com o desenvolvimento da espinha dorsal e do urbano interno da Guanabara; 6 — Projeto habitacional, delineando o programa de desenvolvimento de lotes para a construção de 10 mil novas unidades habitacionais, nos	Notas sobre arquitetura	Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, arquitetos	23
	Plano para cidade satélite	Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, arquitetos	24
	Residência no Sumaré	Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, arquitetos	28
	Residência no Itaim	Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, arquitetos	30
	Residência em Perdizes	Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, arquitetos	32
	Residência no Butantã	Sérgio Ferro, arquiteto	34
	Residência na praia	Flávio Império, arquiteto	36
	Cenografia	Sérgio Ferro, arquiteto	38
	Residência em Cotia	Sérgio Ferro, arquiteto	40
	Pintura	Flávio Império, arquiteto	42

Fonte: Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/319>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

⁵ Revista *Acrópole*. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/319>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

[illegible]

diversidade artística. “A análise de seus desenhos projetuais para cenários e figurinos possibilita uma experiência estética que passa pelos campos das artes e da arquitetura, e atesta que cada cenário seu é fruto da junção da técnica com a sensibilidade”, “Flávio fazia um desenho com o intuito de passar a noção do projeto, o qual não precisava ter um caráter didático, pois ele estava presente durante toda a montagem”, como comentam Campos e Campos (2010, p. 446). O ator, diretor e dramaturgo Benêh Mendes observa que Flávio Império trabalhava “criando os figurinos nos corpos dos atores, bem como esticando tecidos para o cenário e criando objetos com um apuro estético e visual impressionantes” (CAMPOS; CAMPOS, 2010, p. 448).

A partir do exposto, serão analisados os espetáculos *Os fuzis da mãe Carrar*, de Bertolt Brecht, e *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que possuem a característica de produção de figurino à partir de poucos recursos e significados contextuais importantes, assim como referência ao teatro épico (*Arena conta zumbi*)

4.3.1. *Os fuzis da mãe Carrar* – 1962

O espetáculo tem a quarta participação de Flávio Império como cenógrafo e figurinista para o Teatro de Arena de São Paulo. O cenário econômico (Figura 36), assim como o figurino e os elementos em palco são essenciais para contar a história do dramaturgo e encenador Bertolt Brecht.

A cena se dá no interior do lar da família Carrar – uma sala e cozinha em uma morada de pescadores. Os alimentos vêm do mar e é lá que o filho da matriarca é abatido. De cunho político, a história conta a luta de Tereza Carrar para não ver os filhos envolvidos no conflito em que se encontra a Espanha,

Figura 39 – Projeto de cenário para o espetáculo *Os fuzis da mãe Carrar*. Maquete. Madeira balsa e técnicas mistas

Fonte: Acervo Flávio Império © Flávio Império; fotografia de Benedito Lima de Toledo. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507118/507122>. Acesso em 11 jul. 2016

procurando neutralidade, bem como ser respeitada pelo governo em sua posição. Bertolt Brecht inspirou-se em *Riders to the sea*, tragédia poética, em um ato, do escritor irlandês J. M. Synge (1871-1909), compondo sua obra dramática, localizando a ação numa aldeia de pescadores na Espanha durante a guerra civil (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, [201-]b).

Foi aclamado pela crítica, como a de Carlos von Schmidt, que comenta sobre o trabalho de Flávio Império, definindo-o como de “unidade plástica e equilíbrio formal indiscutível”, referindo-se à sua execução como cenógrafo, figurinista, planejador e ilustrador do programa (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, [201-]b).

No que se refere às cores do figurino, os registros fotográficos de época são em preto e branco. Portanto, não há como fazer em profundidade a análise de cores e suas representações psicológicas de forma material e afetiva. Os registros em desenho, feitos com grafite e caneta hidrográfica sobre papel, evidenciam texturas no figurino de Tereza Carrar (Figuras 40 e 41) e no figurino dos demais personagens, assim como suas observações por escrito que denotam suas tônicas (Figuras 42 e 43)

Em alguns dos desenhos aparece a cor designada como “dialética” (Figuras 42 e 43), o que significa que a cor pode ser pensada ou discutida para concluir a conceituação. O figurino ainda deixa claro o perfil de uma família pobre de pescadores. No registro fotográfico dos ensaios percebem-se tecidos puídos, e em Tereza Carrar, furos em seu casaco, como nas Figuras 44 a 47.

O pensamento para o figurino tem semelhança com o trabalho de Teo

Figura 40 – Projeto de figurino de Tereza Carrar, a mãe – grafite sobre papel

Fonte: Acervo Flávio Império ([201-]a).

Fonte: Acervo Flávio Império ([201-]a).

Figura 41 – Projeto de figurino sra. Tereza – hidrográfica sobre papel

Figura 42 – Projeto de figurino de Manoela – hidrográfica sobre papel

Fonte: Acervo Flávio Império ([201-]a).

Figura 43 – Projeto de figurino de José, o filho caçula – hidrográfica sobre papel

Fonte: Acervo Flávio Império ([201-]a).

Figura 44 – Fotografia de ensaio. Dina Lisboa, Lima Duarte, Paulo José, Eukaris Moraes

Figura 45 – Fotografia de ensaio. Paulo José, Dina Lisboa, Lima Duarte, Roberto Segretti, Iola Maia, Edite Mondego, Ary Toledo e Arnaldo Weiss

Fonte: Toledo ([201-]a).

Fonte: Toledo ([201-]a).

Figura 46 – Fotografia de ensaio. Paulo José, Dina Lisboa e Lima Duarte

Figura 47 – Dina Lisboa, Paulo José (ao fundo) e Lima Duarte em cena

Fonte: Toledo ([201-]a).

Fonte: Almada, 2004, p. 100.

Otto em *Mãe Coragem* e ao mesmo tempo configura o pensamento de solução à partir de materiais escassos vindo de seu trabalho no grupo Arquitetura Nova e de suas experiências na Comunidade Cristo Operário.

4.3.2. Arena conta Zumbi – 1966

Quando Flávio Império foi chamado para o cenário e o figurino de *Arena conta Zumbi*, já não estava mais ligado ao Teatro de Arena de São Paulo. Trabalhava como *freelancer*. Entregaram-lhe a peça pronta, solicitando os serviços dele para o figurino e o cenário.

De característica política e histórica, o musical

inscreve-se como versão brasileira, na linha de teatro de propaganda política em cuja ponta estão as atividades do *proletkult* soviético, que atinge sua realização mais acabada com o Teatro Proletário de Erwin Piscator e, ultrapassando o imediatismo da arte de agitação e propaganda, alcança a universalidade na obra de Bertolt Brecht. (CAMPOS, 1988, p. 85)

Flávio Império revestiu o chão com um tapete claro de náilon, felpudo e brilhante, como ele mesmo comenta em depoimento: “uma coisa cafona de turco rico” (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, [201-]b).

O tapete vermelho estava em todo o palco, e o figurino demonstrava, de

forma conotativa, a roupa que a burguesia usava para frequentar as universidades: calça Lee, blusão e blusa de couro.

O espetáculo conta a história de Zumbi dos Palmares, representante da resistência negra no Brasil colonial, mas a luta narrada e cantada sob o olhar de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri é particular aos seus olhares e refere-se aos acontecimentos de 1964. Décio de Almeida Prado comenta o espetáculo:

[...] a história não é vivida, mas apenas narrada pelos atores. Esses não se apresentam como personagens, mas como narradores, atuando sempre coletivamente. A mesma pessoa – Zumbi, por exemplo – é representada por este ou aquele intérprete, dependendo das circunstâncias e sem nenhum prejuízo para a clareza do espetáculo. É uma técnica original e bastante efetiva dramaticamente. O cenário compõe-se somente de dois ou três acessórios e um opulento tapete vermelho, que faz as vezes de pano de fundo: Boal, como encenador, tende cada vez mais a projetar os atores sobre o chão. (PRADO, 1965, p. 1)

Flávio Império afasta o clichê de atores negros ou travestidos de negros fugidos e em seu lugar coloca jovens de calças jeans e camisas coloridas de acordo com “funções e cena”, como comenta Arantes (2002).

Algumas contradições são apontadas no espetáculo. Cláudia de Arruda

Campos (1988, p. 87) observa a recusa dos autores da peça por estilos como o iê-iê-iê, música jovem internacional, e vieram a utilizar a camiseta e a calça jeans, sendo incentivadores do consumo dessas roupas como status. Cláudia ainda comenta:

[...] um dos sentidos de Zumbi, e no qual a peça é bem-sucedida, está na relação que constrói contra uma tal força obscurantista. A esse propósito vê servir o desrespeito com que tratam os textos e personagens históricos, a caracterização do inimigo com traços de boçalidade e decrepitude, o figurino que impõe um modelo que serve à contestação jovem. (1988, p. 90)

As contradições podem ser explicadas com a reflexão de David José, ator da companhia. Para ele, Flávio Império, inteligentemente, sugeriu que os oito atores e atrizes usassem jeans e camiseta, constituindo uma “grande sacada” (Figuras 48 e 49). “O público do Arena era composto, na sua maioria, por jovens estudantes” (ALMADA, 2004, p. 115).

No caso do cenário, também composto por Flávio Império, a mata ou o quilombo saem de cena para ficar apenas um tapete vermelho em palco e alguns praticáveis. Cacilda Becker, ao se deparar com o resultado, saiu indignada e aos berros: “Isso não é teatro” (KATZ; HAMBURGER, 1999).

No que se refere a Brecht, podemos nos referenciar no prólogo de O Pequeno Organon. Em 1949, sua obra já estabelecida, o encenador discute a

Figura 48 – Maria Medalha, Guarnieri, Dina Staf, Lima Duarte, Antero de Oliveira, Vânia Sant’Anna e Chant Dessian em *Arena conta Zumbi*, 1965

Fonte: Almada, 2004, p.158.

Figura 49 – Imagens do espetáculo *Arena conta Zumbi*

Figura 50 – Cartaz do espetáculo *Arena conta Zumbi*

Fonte: Almada, 2004, p. 103.

estética no teatro lançando indagações sobre o seu conceito. Adriano Roperó comenta sobre a necessidade da interrupção, característica apresentada no argumento 1, onde Brecht busca, por meio de interrupção trazer elementos como além dos elementos formais, cinema, faixas, letreiros, música, causando uma quebra na ação dramática.

Nessa mesma linha de raciocínio, pode ser entendida a afirmação de Brecht quando escreve que é muito difícil entender o conceito teatral de estranhamento fora de uma estética teatral, pois, se não se pensa em uma estética, não há necessidade alguma de um efeito de estranhamento; ou ainda, não há necessidade de quebrar efeitos causados por possíveis sentimentos empáticos se eles não são apresentados na peça. Lembrando ainda que esse estranhamento ocorre de maneira intrínseca à peça representada, portanto, ela também é planejada para despertar emoções, sentidos, para que só depois esses sejam interrompidos e produzam um outro efeito que pode ser ao mesmo tempo um efeito intelectual e estético. (ROPERO, 2008 pg. 41)

Podemos compreender o figurino pensado por Flávio Império em Arena Conta Zumbi em meio a todo o conteúdo como música, dança, coro, entre outros, em “Arena conta Zumbi” como esse “ruído”, essa interrupção causando o efeito de estranhamento em um assunto para ser intelectualmente e socialmente pensado.

Sobre as cores do figurino, Flávio comenta:

Como eram sete atores/cantores, peguei as cores do arco-íris e distribuí – cada um ficou com uma camiseta de uma cor – sobre as calças de brim branco. Então ficou essa idéia, a peça se passava como se fosse na sala de visita de uma família burguesa e rica contando a história do povo (ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO, 1985, p. 1).

O raciocínio de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri é condizente com o momento político do país, contestando questões como liberdade de expressão e “escravidão social”. Ainda no depoimento de Décio de Almeida Prado, torna-se mais claro esse pensamento:

Arena conta Zumbi lembra frequentemente um comício político cantado e dançado: um frenesi de movimentos, de rumor, com muito poucas perspectivas realmente novas. Sound and fury – será esse por acaso o novo ideal do nosso teatro de esquerda? (PRADO, 1965, p. 1)

A solução prática, pensada à partir de poucos recursos e o formato épico do espetáculo corrobora a referência ao teatro brechtiano.

4.3.2.1. *As cores no figurino*

As cores escolhidas por Flávio Império para o espetáculo *Arena Conta Zumbi* - azul, amarelo, verde, vermelho, branco, laranja e violeta, podemos argumentar

Figura 51 – Marília Medalha, Anthero de Oliveira, Gianfrancesco Guarnieri e Dina Sfat na montagem de *Arena conta Zumbi* – 1966

Fonte: Toledo ([201-]b).

Figura 53 – Dina Sfat, Lima Duarte, Vanya Sant'anna e Marília Medalha em *Arena conta Zumbi* – 1966

Fonte: Toledo ([201-]b).

Figura 52 - Lima Duarte, Dina Sfat, Anthero de Oliveira, Marília Medalha, Chant Dessian e Gianfrancesco Guarnieri em *Arena conta Zumbi* – 1966

Fonte: Toledo ([201-]b).

as características de cores complementares e harmonia complementar dupla, no que se refere a Teoria das Cores. Sendo as cores complementares a soma de uma cor primária (vermelho, amarelo, azul) com uma secundária (verde, laranja, violeta).

Figura 54 - Harmonia do Complemento dividido

Fonte: politintas (2016)

Fonte: politintas (2016)

Figura 55 - Cores Complementares

Fonte: politintas (2016)

Estudo feito à partir do Círculo Cromático, estudado pelo cientista inglês Sir Isaac Newton, pelo pintor suíço e professor da escola Bauhaus Johannes Itten e pelo filósofo alemão Johann Wolfgang von Goethe as harmonias de cor tem o objetivo de indicar matizes que funcionarão bem juntas, como descreve Fraser e Banks (2007, p. 42-43).

QUADRO 2 – DESENVOLVIMENTO E APLICAÇÃO DE FIGURINO PARA O ESPETÁCULO OS FUZIS DA MÃE CARRAR

foto Benedito Lima de Toledo

1 - Personagem Manuela: segundo Flávio Império em seus esboços: "chale de cor dialética", "roupa de saco engomado e não fechado, amarelado", "avental igual da mãe Carrar levantado na frente", "descalça" (hidrográfica sobre papel). 2 - Manuela interpretada por Yvanete Vieira usando o figurino pensado por Flávio Império.

foto Benedito Lima de Toledo

1 - Estudo de Flávio Império para Tereza Carrar. (hidrográfica sobre papel e grafite. 2 - Tereza Carrar interpretada pela atriz convidada Dina Lisboa. Figurino puído e furado representando o perfil de uma mulher de família pobre em uma aldeia de pescadores. Semelhante ao figurino de Manuela - "roupa de saco engomado".

foto Derly Marques

1 - Estudo para o figurino de José, filho de Tereza Carrar. (hidrográfica sobre papel). 2 - Personagem José interpretado pelo ator Paulo José. Figurino segue a linguagem visual objetivada por Flávio Império.

foto Benedito Lima de Toledo

1 - Estudo de figurino para o personagem Pedro Jáqueras, o irmão de Tereza Carrar. (hidrográfica sobre papel). 2 - Personagem interpretado por Lima Duarte. Linguagem visual condizente com a proposta de Flávio Império, materiais com visual gasto, puído para a representação das personagens.

acervo Flávio Império

QUADRO 3 – APLICAÇÃO DE FIGURINO PARA O ESPETÁCULO ARENA CONTA ZUMBI

foto Benedito Lima de Toledo

foto Benedito Lima de Toledo

foto Benedito Lima de Toledo

Figurino do espetáculo "Arena conta Zumbi"

"Como eram sete atores/cantores peguei as cores do arco-íris - cada um ficou com uma camiseta de uma cor - sobre as calças de brim branco. Então ficou essa ideia, a peça se passava como se fosse na sala de visita de uma família burguesa e rica contando a história do povo"

Depoimento de Flávio Império a Margot Milleret - 1985

foto Benedito Lima de Toledo

Na harmonia complementar dupla, elas podem estar presentes em qualquer local do círculo, desde que mostrem a relação com suas cores complementares, como vemos na figura 55

Essa flexibilidade não garante que todas as combinações formadas pelas cores selecionadas serão agradáveis de serem percebidas.

Na harmonia assonante, comentada por Israel Pedrosa (2003, p. 130-131), entende-se acordes duplos em que várias cores tônicas equivalem em nível de saturação, encontrando sua melhor expressão nas cores, magenta (proximidade com o vermelho), amarelo e ciano (azul), o verde e o azul violetado. Também semelhante, em suas aproximações, com a harmonia complementar dupla.

Essa característica muito convém ao espetáculo *Arena Conta Zumbi*, onde, unidas podem causar desconforto visual e, ainda trabalhada em conjunto com o coro dos atores, música, dança salientam a característica de ruído, causando o efeito de estranhamento presente no teatro épico de Brecht.

Quando associamos a história contada no espetáculo aos elementos visuais escolhidos por Flávio Império, compreendemos uma linguagem visual que auxilia e une-se a crítica social feita pelos autores, contando a história de forma mais contundente.

4.4. Aproximações do figurino de Flávio Império e o de Caspar Neher e Teo Otto na obra de Brecht

A parceria entre Bertolt Brecht e o figurinista Caspar Neher se inicia em 1922 com *Tambores na noite*, embora tenham se conhecido muito antes disso, pois estudaram juntos quando crianças em Augsburg. Neher, que veio a falecer em 1962, fez a maioria dos cenários do dramaturgo e encenador antes de 1933 e voltou a fazê-lo após 1945, nas montagens de *Antígone*, *Senhor Puntila*, *Mãe Coragem*, em Munique, *O tutor* e *Die Mutter*.

Seus figurinos intervinham diretamente na realidade das montagens, inclusive no processo da dramaturgia, ao entender que o trabalho brechtiano era simples, mas de grande complexidade. Neher participava dos ensaios, realizando croquis que seriam entregues ao encenador no final do dia, no regresso para casa, como comenta Viana (2010).

Brecht costumava chamar o processo de construção de cenários de Caspar Neher de “o princípio Neher”. Para o cenógrafo e figurinista, “copiar a realidade não é suficiente; a realidade precisa não só ser reconhecida, mas também entendida” (VIANA, 2010, p. 192).

Um princípio em seu trabalho era claro: a limpeza cênica. O palco deveria ser limpo e não deveria haver nada nele que não fosse necessário à cena. Neher sabia trabalhar a síntese, algo que Brecht acreditava ser essencial para as montagens e a encenação.

Figura 56 – Helene Weigel como Pelagea Wlassowa em *Die Mutter (A mãe)*, de Bertolt Brecht – 1932

Fonte: Kulturpool ([201-]).

Figura 57 – Helene Weigel como Mãe Coragem na montagem de 1948

Fonte: Mello (c. 2015).

Aproximando o trabalho de Bertolt Brecht e Flávio Império é possível partir do princípio do seguinte fragmento de um poema do dramaturgo e encenador:

Os figurinos e cenários do grande Neher
São feitos de material barato:
De madeira, trapos e cores
Ele faz o casebre de pescador basco
E a Roma Imperial. (VIANA, 2010, p. 196)

Os tecidos para o figurino de Neher sempre estavam ligados a materiais naturais, como linho, algodão puro e couro. No período pós-guerra, Brecht rechaçava o uso de tecidos sintéticos, pois não os achava útil para o universo do teatro, como comenta Viana (2010, p. 197).

Outro processo de aproximação do universo do figurino de Flávio Império e Caspar Neher era o emprego de peças usadas, processos de tingimento e envelhecimento do tecido, cerzimentos à mostra. Era usado um aparelho de pirogravura para desbotar a cor, resultando em uma coloração antiquada.

Os tecidos também eram raspados com lâminas de barbear, e neles eram produzidas manchas com cera, esmalte, ácido graxo. Lâmpadas de soldar eram utilizadas para produzir furos, e os remendos eram feitos na sequência (BRECHT et al., apud VIANA, 2010, p. 198).

Figura 58 – Helene Wegel e Brecht durante os ensaios de *Mãe Coragem*.

Fonte: Saeger (2010).

Figura 59 – Produção de 1951 de *Mãe Coragem*

Fonte: Kowinski (2006).

Durante o exílio de Bertolt Brecht nos Estados Unidos (1933-1948), quem assume os figurinos de seus espetáculos é Teo Otto (VIANA, 2010, p. 201). Com ele Brecht levou ao palco os espetáculos *A vida de Galileu Galilei*, *A condenação de Lúculus*, *A alma boa de Setsuan* e uma das encenações de maior notoriedade de sua carreira, *Mãe Coragem*, com Helene Weigel como protagonista.

Sobre a separação de Caspar Neher, Brecht comenta:

Os amigos

A mim, o teatrólogo

A guerra separou de meu amigo, o cenógrafo

As cidades em que trabalhamos já não existem

Andando pelas cidades que ainda existem

Digo por vezes: aquela peça azul de roupa

Meu amigo a teria colocado em lugar melhor

(BRECHT et al., 2000, apud VIANA, 2010, p. 201)

Para o trabalho do figurino de *Mãe Coragem* (1941), Teo Otto aparentemente seguiu os princípios de Caspar Neher, que são similares aos de *A mãe*. A técnica comentada acima sobre o envelhecimento e processos utilizados nos tecidos foi a mesma, como comenta Viana (2010, p. 209) e como se pode ver nas Figuras 56 a 59.

As experiências de Caspar Neher e Teo Otto com a escassez de materiais e seu aproveitamento podem ser aproximadas à obra de Flávio Império no Teatro Arena de São Paulo, tanto na postura política e temáticas abordadas (a luta de classes), quanto no reaproveitamento de materiais, técnica tão comentada pelos que acompanharam a carreira do arquiteto, cenógrafo, figurinista e artista plástico.

Considerações finais

Ao analisar o momento histórico e político brasileiro em que se passa a história do Teatro de Arena de São Paulo e o trabalho de Flávio Império desempenhado neste como figurinista e também cenógrafo, pode-se compreender as referências em seu trabalho obtidas por sua vivência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e, a partir dessa vivência, seu trabalho na Comunidade Cristo Operário, no grupo Arquitetura Nova e as referências utilizadas em seu trabalho teatral, como por exemplo as propostas pelo teatro épico.

O teatro épico do dramaturgo e encenador Brecht torna-se referência de estudo devido ao cunho político de sua obra para artistas e formadores de opinião sobre sua forma e ideologia teatral. Flávio Império, junto aos integrantes do Teatro de Arena de São Paulo, também faz referência à obra de Bertolt Brecht, levando para o cenário e os figurinos o que se passava nas relações entre o proletariado e a sociedade, seus pensamentos e posições em divergência ao momento histórico e político nacional. Para isso, os conceitos desenvolvidos pelo grupo, intitulado posteriormente por Sérgio Ferro como Arquitetura Nova, e o teatro épico de Bertolt Brecht foram importantes para tônica, expressividade e linguagem visual de Flávio Império enquanto cenógrafo e figurinista, o segundo como tema deste estudo.

Essa linguagem o possibilitou trabalhar com a matéria-prima escassa,

com o mínimo disponível, mas de grande expressividade condizente com o pouco com o qual vivia a sociedade que ele enxergava com o Arquitetura Nova, como os desprovidos de *status* social ou renda necessária para moradia e subsistência. O Teatro de Arena de São Paulo encenava peças ainda para a burguesia e estudantes, mas era nas coxias, na montagem, nas costureiras e nos encanadores que Flávio Império enxergava o trabalho do Arquitetura Nova – para o povo, o trabalhador.

Referências Bibliográficas

ACERVO FLÁVIO IMPÉRIO. *Os fuzis da mãe Carrar* (1962). Acervo Flávio Império. [201-]b. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/projeto/507118>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

———. *Os fuzis da mãe Carrar* (1962): figurino. Acervo Flávio Império. [201-]a. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507118/507123>>. Acesso em: 11 jul. 2015.

———. Depoimentos: depoimento de Flávio Império a Margot Milleret. Acervo Flávio Império. 1985. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507872/507876>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ANDRADE, W. Homenagem Augusto Boal. *Cult*, São Paulo, n. 136, 2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/homenagem-augusto-boal/>>. Acesso em: 7 abr. 2015

ANTELO, R. Os modernistas lêem Brecht. In: BADER, W. (Ed.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 79-87.

ANTUÑANO, J. G. L. Importancia y vigencia de Stanislavski. *Nueva Revista*, Madri, 2013. Disponível em: <<http://www.nuevarevista.net/articulos/importancia-y-vigencia-de-stanislavski>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

ARANTES, P. F. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora ,34 2002.

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage Learning, 2015.

ARQUIVO ARQ. Rodrigo Lefevre. 2016. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.arquivo.arq.br/#!rodrigo-lefevre/c1fiz>> Acesso em 23.08.2015

BADER, W. (Ed.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BALESTRERI, Silvia. Verdade e ética no teatro invisível. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, v.1, 2013.

BENOIT, L. O. Arquitetura e luta de classes: uma entrevista com Sérgio Ferro. *Crítica Marxista*, Campinas, n. 15, p. 140-150, 2002.

BETTI, Maria Silvia. Cultura e marxismo. Blog do Grupo de Estudos de Cultura e Marxismo na Letras USP. (2011) Disponível em: <<https://culturaemarxismo.wordpress.com/2012/04/13/a-politizacao-do-teatro-do-arena-ao-cpc-texto-de-maria-silvia-betti/>>. Acesso em: 21 julho 2016

BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Estudos).
- CAMPOS, G. B.; CAMPOS, T. G. A. Flávio Império: arquiteto, cenógrafo e artista. *Design, Arte, Moda e Tecnologia*, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://sitios.anhembi.br/damt6/arquivos/49.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2014
- CARVALHO, M. B. Flávio Império: um narrador em cena. *Arte Revista*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 131-142, 2013.
- CLARO, Mauro. *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária*- São Paulo, 1963-1967. 1963-1967. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CONTIER, F. A.; GUIMARÃES, A.; LOUREIRO, L. Flávio Império e as múltiplas facetas de um projeto brasileiro, por Sérgio Ferro. *Vitruvius*. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.051/4405?page=1>>. Acesso em: 23 abr. 2014.
- COSTA, I. C. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- COSTAS, L. Teatro de Arena. SlidePlayer. 2014. Apresentação de slides. Disponível em: <<http://slideplayer.com.br/slide/1433724/>>. Acesso em: 27 dez. 2014.
- FARINA, M. *Psicodâmica das cores na comunicação*. 6. ed. São Paulo: Blucher, 2011.
- FERNANDES, J. M. A enunciação na encenação teatral. *Estudos Semióticos*, São Paulo, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe2/2006-eSSe2-J.M.FERNANDES.pdf>>. Acesso em: 1 jul. 2015
- FERREIRA, T. Teatro de arte de Moscou e o naturalismo. Slide Share. 2011. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/plateroeu/teatro-de-arte-de-moscou-e-o-naturalismo>>. Acesso em: 10 ago. 2014.
- FERRO, S. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- ; LEFÈVRE, R. Residência Bernardo Issler. Arquigrafia. 2015. 1 Fotografia. Disponível em: <<http://arquigrafia.org.br/photos/1988>>. Acesso em: 7 abr. 2015.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2007.
- FRASER, Tom *O guia completo da cor*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2007.
- GARCIA, L. L. Flávio Império: desenho de um percurso. Apresentação das contribuições do artista para a renovação do espaço cênico paulistano. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8., 2012, Campinas. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2012. p. 382-393
- GLOBO TEATRO. Bis!: “Eles não usam black-tie”, a estreia de Gianfrancesco Guarnieri. Rede Globo. 2012. 1 fotografia. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/bis-eles-nao-usam-black-tie-e-peca-de-estreia-de-gianfrancesco-guarnieri.html>>. Acesso em: 27 ago. 2014.
- GORNI, M. *Flávio Império: arquiteto e professor*. 2004. 205 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004.

- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- INSTITUTO BOAL. 4 arenas sentados no chao_premio saci. Instituto Boal. 2014a. 1 fotografia. Disponível em: <http://institutoaugustoboal.org/2014/04/30/premio-saci/4-arenas-sentados-no-chao_premio-saci/>. Acesso em: 3 mar. 2015.
- ITAÚ CULTURAL. Flávio Império. Enciclopédia Itaú Cultural. c2015. 1 fotografia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10688/flavio-imperio>>. Acesso em: 3 mar. 2015.
- . Onde Augusto Boal investiga a banalidade do mal. Instituto Boal. 2014b. Blog. Disponível em: <<http://institutoaugustoboal.org/2014/09/22/onde-augusto-boal-investiga-a-banalidade-do-mal/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.
- KATZ, R.; HAMBURGER, A. *Flávio Império*. São Paulo: Edusp, 1999.
- KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo, Edusp, 2003.
- KOWINSKI, B. Brecht's Mother Courage at HSU. *Mothercourage-hsu*. 2006. Blogspot. Disponível em: <<http://mothercouragehsu.blogspot.com.br/2006/02/helene-weigel-in-1951-berlin.html>>. Acesso em: 26 dez. 2014.
- KULTURPOOL. Helene Weigel. Kulturpool. [201-]. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.kulturpool.at/display/smartworks/Helene+Weigel>>. Acesso em: 27 dez. 2014.
- LUNETTA, M. Ruggero Jacobbi: un poeta postumo, cantore dell'Assenza Novecentesca. *Retididedalus*. 2006. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.retididedalus.it/Archivi/2008/genaio/SPAZIO_LIBERO/ruggero.htm>. Acesso em: 15 nov. 2014.
- MACHADO, R. M. Flávio império e a montagem de *Os fuzis da senhora Carrar* (1968). *Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 113-124, 2014.
- MAGALDI, S. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 28, p. 277-289, 1996.
- . *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.
- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- MATSUNAGA, P. Cultura e política: o trabalho de Boal. Instituto Augusto Boal. 2012. Disponível em: <<http://institutoaugustoboal.org/2012/09/29/cultura-e-politica-o-trabalho-de-boal-por-priscila-matsunaga/>>. Acesso em: 29 ago. 2014.
- MELLO, S. 1892: Fundado Theater am Schiffbauerdamm. DW. c. 2015. Disponível em: <<http://dw.com/p/914a>>. Acesso em: 26 dez. 2014.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MUNARI, B. *Design e comunicação visual*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- MUNIZ, R. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac, 2004.
- NAVARRO, F. O Teatro Brasileiro de Comédia. Alô Escola. c. 1996-2014. Disponível em: <<http://www2.tvcultura.com.br/alô>>.

escola/historia/cenasdoseculo/nacionais/teatrobrasileirodeco-media.htm>. Acesso em: 1 jul. 2015.

ORIAS, E. Ziembinski no teatro. *Astros em Revista*. 2013. Disponível em: <<http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2013/11/ziembinski-no-teatro.html>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

PAU. BAUHAUS, QUE SI NO?/ BAUHAUS, WHAT ELSE? Old, new or borrowed. 2014. Blogspot. Disponível em: <<http://old-neworborrowed.blogspot.com.br/2014/02/bauhaus-que-si-bauhaus-what-else.html>>. Acesso em: 1 jul. 2015.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PÉCORA, José Renato. *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Inacem, 1984.

PEDROSA, Israel. *O universo da Cor*. São Paulo, Senac Nacional, 2009.

PERITO, R. Z.; RECH, S. R. A criação do figurino no teatro. In: COLÓQUIO DE MODA, 11., 2008, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Senai/Cetiqt, 2008. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/POSTER/102328_A_Criacao_do_Figurino_no_Teatro.pdf>. Acesso em: 2 abr. 2014

PINHEIRO, N. et al. A comunicação visual e design de moda: uma reflexão sobre o trabalho de Zuzu Angel e da grife Daspu. *Design, Arte, Moda e Tecnologia*, São Paulo, p. 161-175, 2012.

PORTO, J. P.; NUNES, M. *Teatro de Arena*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. (Coleção Cadernos de Pesquisa:

Depoimentos Idart 30 anos). Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Teatro de Arena.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2014

PRADO, D. de A. *Arena conta Zumbi*. Acervo Flávio Império. 1965. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507872/507898>>. Acesso em: 27 dez. 2014.

RECH, S. R. *Qualidade na criação e desenvolvimento do produto de moda nas malharias retilíneas*. 2001. 209 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

REVISTA ACRÓPOLE. Sumário da edição nº 319. São Paulo. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/319>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

IMPÉRIO, F. Cenografia. *Revista Acrópole*. São Paulo, n.319. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/319>>.

RIBEIRO, Paula Chagas. *Autran: teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro Arena*. Dissertação (Mestrado) – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ROPERO, Adriano. *Pequeno Organon para um grande ideal: uma análise sobre a visão estética de Brecht para o teatro*. 2008, 117f. Dissertação (Mestre em Estudos Literários) - Unesp. 2004.

SECRETARIA DA CULTURA DO GOVERNO DE SÃO PAULO. Capela Cristo Operario. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.bb-3205c597b9e36c3664eb10e2308ca0/?vgnnextoid=91b6ffbae-7ac1210VgnVCM1000002e03c80aRCRD&Id=6118ac9aa4acc->

- 010VgnVCM2000000301a8c0____> Acesso em 21 de julho de 2016.
- SAEGER, W. Rehearsal for Mother Courage and Her Children. Chagalov. 2010. 1 Fotografia. Disponível em: <<http://chagalov.tumblr.com/post/1272100639/rehearsal-for-mother-courage-and-her-children>>. Acesso em: 7 abr. 2015.
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SELTON, R. Planta do teatro hoje. UOL. 2004. Plantas diversas. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- SERAPIÃO, F. Entrevista: Sérgio Ferro. Arco Web. 2013. Disponível em: <<http://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/sergio-ferro-remanescente-do-15-05-2006>>. Acesso em: 27 dez. 2014.
- SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- SOUZA, Anderson Luiz; FERRAZ, Wagner. *O trabalho do figurinista*. Porto Alegre: Indepin, 2013.
- SOUZA, R. S. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do grão-Pará. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 93-121, 2010.
- STEFFEN, D. A influência dos figurinos de novela na moda brasileira. In: "INTERCOM JÚNIOR" DO CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Uerj, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/46140310463454463791961765374966402108.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2014.
- TEUBA ARQUITETURA E URBANISMO. Planta do teatro hoje. UOL. 2002. Plantas diversas. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- THE EDITORS OF ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Mother Courage and Her Children. *Encyclopedia Britannica*. c. 2015. Disponível em: <<http://global.britannica.com/topic/Mother-Courage-and-Her-Children>>. Acesso em: 18 abr. 2014.
- TOLEDO, B. L. DE. *Os fuzis da mãe Carrar* (1962): em cena. Acervo Flávio Império. [201-]a. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507118/507132>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- TOLEDO, B.L. DE. Projeto de Cenário. Maquete Madeira balsa e técnicas mistas. Acervo Flávio Império. [201-]a. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507118/507122>>. Acesso em 11 jul. 2016
- . *Arena conta Zumbi* (1966): em cena. Acervo Flávio Império. [201-]b. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507872/507877>>. Acesso em: 27 dez. 2014.
- VIANA, F. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- WOLFENSON, Bob. Em sala de aula. Acervo Flávio Império. 2015. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/galeria/508958/508972>>. Acesso em 23.12.2015.

Anexo 1

Entrevista com Vera Império Hamburger

23 de março de 2015

SIMONE: *Vera, como você enxerga a referência ao Brecht nos figurinos do Flávio Império?*

VERA: ...mas na questão do figurino tem uma coisa no Brecht é formal mesmo, digo, por exemplo, que na saída do teatro de arena, mas no Andorra, o figurino de Andorra é super brechtiniano na questão formal mesmo de você criar outros elementos, criar barrigas, criar as placas... o figurino de Andorra é muito impressionante, eu acho o mais lindo.... (os figurinos) ...tem essa coisa deformada, ele deforma o ator...

SIMONE: *Seu olhar contribuiu muito para o Teatro Arena de São Paulo, na sua opinião, de que forma?*

VERA: O que eu entendo, sem ser uma estudiosa, pelo que Zé Celso, Guarnieri e outros falavam que o Flávio trazia muita questões para eles, porque o Flávio nunca aceitou nenhum tipo de dogma e nessa ele propunha questões que confundia os outros...

SIMONE: *Tanto que o Boal comenta que foi ele, Flávio, que ensinou a entender a questão do espaço arquitetônico dentro do Arena, para oferecer algo intrigante e interessante...*

VERA: Tem essa coisa do respeito, claro, está certíssimo, mas tem a coisa do desrespeito que é bacana de pensar, mas tem uma coisa de transgredir, isso foi a coisa que o Flávio fez, foi bagunçar o coreto...

SIMONE: *Do trabalho feito na Comunidade “Cristo Operário” com Maria Tereza Vargas, o Flávio Império já trabalhava em um processo criativo baseado na escassez de material?*

VERA: É bacana você ver o Flávio como esse artista multi disciplinar, esta tudo relacionado..., ele entrou no Cristo Operário em 1958, ... isso tudo aqui são obras plásticas, criadas a partir desses materiais encontrados, esse tipo de colagem você vai ver no figurino, no cenário, nas artes plásticas, é uma questão que ele se coloca sempre (a interdisciplinaridade), é uma coisa que ele se coloca sempre em tudo que ele faz ... (sobre o improviso dos materiais) além de ser uma questão de se virar era uma curiosidade, trabalhar com materiais que já existem, transformar e resignificar.

SIMONE: – *Nessa comunidade com cunho político, existia essa consciência da parte dele, não só de trabalhar como figurinista e cenógrafo, mas ele estava engajado no conceito político do Cristo Operário?*

VERA: Devia estar né... quem teria que responder isso era Maria Tereza Vargas.

Ele era amigo da Cinira e da “Taba???”, tinham muitas reuniões nos ateliês deles, essa é uma turma inteira era uma turma que se comunicava muito, que discutia questões políticas o tempo todo. É importante notar que essa coisa de grupo, quem faz aqui a “Curadoria da Arquitetura” que é o Humberto Pilo Menezes, ele fala eles não se sentiam como um grupo mas sim como arquitetos que queriam propor as ideias deles, mas que eu sei que sempre se juntavam em discussões políticas, intelectuais e teóricas. De alguma maneira ele estava enganado, mas pelo que eu sei o Flávio nunca foi “engajado engajado” ele sempre manteve sua própria liberdade.

SIMONE: *Pode se dizer que foi uma atitude política trabalhar para a Arena?*

VERA: Todas atitudes são políticas, trabalhar para o Cristo Operário, trabalhar para o Arena foi político. Era um grupo que ele se identificava, tinham questões parecidas com a dele. No Arena ele teve espaço para discutir coisas que interessavam a ele.

(Vera lê o trecho de um texto presente no site, que será lançado no mês de abril de 2015, sobre a saída de Flávio Império da comunidade Cristo Operário e entrada no Teatro Arena de São Paulo).

Anexo 2

Programação dos espetáculos

Acervo: Flávio Império

“Aquêle que hoje quiser combater as mentiras e a ignorância e dizer a verdade deve lutar ao menos contra cinco dificuldades. Primeira: ter coragem de escrever a verdade, ainda que ela seja sufocada. Segunda: ter inteligência para reconhecê-la, ainda que ela esteja escondida. Terceira: ter a arte de utilizá-la como uma arma. Quarta: ter a capacidade para escolher aquêles em cujas mãos ela se torne eficaz. Quinta: ter a astúcia para propagá-la entre eles.”

Bertolt Brecht

“ASSIM VAI O MUNDO E ELE NÃO VAI BEM”

“— O ator viveu seu personagem! Como me emocionei! Era a imitação da vida! Quando chorou, chorei! Que identificação comigo! A atmosfera era verdadeiramente de magia! etc. etc.”

Esta a clássica manifestação do sucesso. Sempre tivemos todas as razões do mundo para achar natural esse teatro aristotélico. A ele, desde sempre, fomos acostumados.

Mas vem um homem: sua obra e pensamento contestam radicalmente essa arte e nos diz, a despeito de todas as tradições, que não devemos entrar a não ser pela metade no espetáculo, de

tal maneira que saibamos o que se mostra em vez de sofrermos o que está acontecendo; que o ator exponha essa consciência, criticando seu papel, não o vivendo; que o espectador não se identifique com o herói, pois assim estará mais livre para julgar as causas e encontrar a solução; que a ação não seja limitada, mas demonstrada — o teatro deve cessar de ser mágico para permanecer crítico, o que será a melhor maneira de ser atuante.

Bertold Brecht obriga-nos, pois, a uma revisão, sem ironia e sem silêncio.

“... Assim vai o mundo e ele não vai bem...” E’ a frase do Cozinheiro, comentando a canção do sábio Salomão, em *Mãe Coragem* e é uma constante de Brecht que se manifesta desde o anarquismo vitalizante de *Baal* até o materialismo dialético do *Círculo de Giz Caucasiano*.

Na peça que o Arena apresenta, “Os Fuzis...”, não se elimina o recurso da dramaturgia aristotélica a que o autor recorre, mas é a dramática dialética que funciona. Tudo é perfeitamente lógico. Os acontecimentos vão se sucedendo e nasce uma consciência. Sabemos que em todas as atitudes humanas a ação quase sempre difere da consciência. Mas aqui a conquista de um saber útil e concreto é transmissível, por isso em *Mãe Carrar* a consciência se transforma em ação.

Brecht quer a crítica social. E, nessa peça, a união do matemático e do poeta explode maravilhosamente contra as forças do fascismo, sem heroísmo. Tereza Carrar não é heroína. Sua decisão não é excepcional. Herói, em Brecht, não é o ser alienado, é simplesmente ser o que se é — situação difícil no mundo em que vivemos. E’ o sujeito e o objeto de uma dialética.

O realismo épico em *Mãe Carrar* mostra o homem contra o terror. Com a decisão de fazer conscientemente a história, ela liberta-se da passividade das vítimas e não importa, momentaneamente, se sua causa triunfe. A impossibilidade do neutralismo lembra Piscator, quando diz: “Todo colíe chinês para ganhar seu pão tem que fazer política internacional”. Brecht é um estudo constante. A Europa o admite como o autor mais significativo do século XX e no Brasil, apesar de ser pouco conhecido, já foi catalogado, com certa graça, de “homem terrível”.

Não se esgota uma obra escrevendo-se num programa. Para nós, a análise de uma peça nunca é completa em um artigo, mas sim no espetáculo.

Antônio Abujamra

Acervo: Flávio Império

Acervo: Flávio Império

vivemos um tempo de guerra

Augusto Boal - G. Guarnieri

Vivemos um tempo de guerra. O mundo inteiro está inquieto. Em todos os campos da atividade humana esta inquietação determina o surgimento de novos processos e formas de enfrentar os novos desafios. Menos no teatro.

O teatro procura sempre apresentar imagens da vida social. Imagens perfeitas, corretas segundo cada perspectiva de análise. Na entanto, imagens estáticas. O teatro tradicional tenta paralisar, fixar no tempo e no espaço, realidades cambiantes. Pouco se tem tentado traduzir em arte e câmbio, a transformação.

Por isso, as novas realidades, os novos processos de análise, continuam utilizando as formas gastas, próprias para outros processos e outras realidades. O teatro é conceituável, definível: esta a sua maior limitação. Quando afirmamos o que é o teatro, negamos suas outras potências.

Nesta etapa do seu desenvolvimento o Arena desconhece o que é o teatro. Queremos apenas contar uma história, segundo a nossa perspectiva. Disparamos de uma arena, alguns velhos refletores munidos de lâmpadas (aproximadamente Cr\$ 20.000 cada), acomodações para pouco menos de duzentas pessoas, roupas, madeiras, telas, projetores, etc. Somos um grupo de gente boa, diretores, atores, técnicos, autores, eletricitistas, porteiros, bilheteiros. Somos quase vinte. Pensamos parecido. Esta gente reunida, usando o material disponível, vai contar uma história que, tem moral escondida. Uma história que, esperamos, vai ajudar todo o mundo a entender melhor as coisas ocorridas, e as que estão acontecendo. Que deve ajudar todo o mundo a ver com maior clareza.

É uma história complicada, cheia de gente misturada, coisa verdadeira faltando dados que foram preenchidos pela imaginação. Para fazer uma peça assim, precisaríamos (se fôssemos convencionais) de mais pra lá de 100 atores, mais pra lá de trinta cenários, contando até um bojo de navio, uma floresta detalhada, casas grandes, senzalas, igrejas e pelourinhos. Já que não somos Teatro Nacional, nem temos mecenas dispostos a tudo, temos ao menos nós mesmos. Dêstes fatos concretos surgiram as novas técnicas que estamos usando em ARENA CONTA ZUMBI: personagem absolutamente desvinculado do ator (todo mundo faz todo mundo, mulher faz papel de homem sem dar bola pra essas coisas, etc.), narração fragmentada sem cronologia, fatos importantes misturados com coisa pouca, cenas dramáticas junto a documentos, fatos perdidos no tempo e notícias dos últimos jornais, anacronismos variados. Só uma unidade se mantém de tôdas quando até hoje foram proclamadas: a unidade da idéia. Só uma idéia orientou a criação do texto e do espetáculo. Esta é a idéia contida no texto do bispo de Pernambuco: «o hábito da liberdade faz o homem perigoso». Esta é a idéia: queremos ser livres.

O nosso espetáculo «Opinião» usava a verdade mais concreta, embora êste fato acarretasse, muitas vezes, a impossibilidade de extrapolar: o fato concreto se singularizava. Em Arena Conta Zumbi procuramos ir além: usar o fato concreto, mas tendo sempre presente a necessidade de universalização dos dados apresentados. Se isto foi conseguido ou não, logo ficaremos sabendo.

só um homem que não sabe das coisas
é um homem capaz de rir
eu vivo num tempo de guerra
eu vivo num tempo sem sol

tronco
viramundo
cepo
libambo
golilha
anjinhos
bacalhau — chicote especial de couro cru.
e foi através dêsses instrumentos engenhosos que se persuadiu
o negro a colaborar na criação das riquezas do brasil.

quebra o mastro, quebra a vela,
quebra tudo que encontrar,
quebra a dor, quebra a saudade,
quebra tudo até afundar.

e veja, excelência: êsses negros, inferiores pela própria natureza, ameaçam construir uma sociedade bem mais aparelhada, produtiva e forte do que a nossa. é anti-histórico!

é zambi lutando, é lutador,
faca cortando, talho sem dor.

os senhores do brasil perdiam seus escravos dia a dia, hora a hora, a cada instante. cada peça em bom estado de saúde custava vinte mil réis. dois ou três milhões de cruzeiros de hoje em dia, mais de mil dolares na cotação de ontem.

o hábito da liberdade faz o homem perigoso.
sua eminência o bispo de pernambuco
séc. XVII

a força do braço do negro que sabe o que é seu...

eu vivi nas cidades nos tempos das desordens. vivi no meio de gente minha no tempo da revolta. assim passei os tempos que me deram prá viver na terra. eu me levantei com a minha gente. posso ter tido erro, mas não foi erro ter êsse desejo doido de liberdade. comi minha comida no meio das batalhas, por querer liberdade. amei sem ter cuidado, por querer liberdade. olhei tudo que via sem tempo de bem ver, por querer liberdade. assim passei os tempos que me foi dado prá viver, por querer liberdade. a voz de minha gente se levantou, por querer liberdade, e minha voz junto com a dela, por querer liberdade! minha voz não pode muito, mas gritar eu bem gritei. tenho certeza que os donos dessas terras e sesmarias ficariam mais contentes se não ouvissem minha voz, por querer liberdade! assim passei os tempos que deram prá viver... por querer liberdade.

Acervo: Flávio Império

arena

gianfrancesco guarnieri
isaías almada
silvio zilber
claudia genari
dina sfat
marília medalha
carlos castilho
luiz fernando manini
melchior sawaya netto

conta zumbi

texto de gianfrancesco guarnieri e augusto boal
música de edu lobo

direção de augusto boal
direção musical de carlos castilho

cenografia de flávio império
iluminação orion de carvalho
produção eloy de araujo
montagem de antonio ranco

as letras das canções «reza» e «ganga zumba» são, respectivamente,
de ruy guerra e vinícius de morais.

Acervo: Flávio Império

senhores, da discussão nasce a sabedoria. opiniões devem ser, proclamadas, defendidas, protestadas. o dever do governador da capitania é a todos ouvir, porém deve agir exclusivamente segundo lhe ordena sua própria consciência individual. sejamos magnanimos na discussão, mas duros na ação. plurais na opinião, singulares na obediência de minha ordem. descontentes haverá, e sempre. um governo enérgico toma medidas impopulares de proteção à coroa, não aos insatisfeitos. meu governo será impopular, e assim há de vencer, passo a passo, dentro da lei, que eu mesmo hei de fazer. senhores, vós guerreais como quem faz política.
eu faço política como quem guerreia.
dom ayres de souza de castro - governador da capitania

o açoite bateu, o açoite ensinou
bateu tantas vezes, que a gente cansou

venha, venha ser feliz, ai venha,
largue o seu senhor e venha,
venha que o amor só nasce aqui,
venha que esta terra é nossa
e o trabalho é bom, sinherê!

aruanda pode ser a paz,
mas não é prá já.
paz na terra é um nunca se acabar
do amor que a gente quer, ai venha!

se a mão livre do negro tocar na argila
o que é que vai nascer?

vai nascê pote prá gente bebê, nasce panela prá gente comê,
nasce vasilha, nasce parede, nasce estatuinha bonita de se vê!

se a mão do negro, tocar na onça,
o que é que vai nascer?

vai nascê pele prá cobrí nossas vergonha,
nasce tapete prá cobrí o nosso chão,
nasce caminha prá se tê nossa ialê
e atabaque prá se tê onde batê!

se a mão livre do negro tocar na palmeira,
o que é vai nascer?

nasce choupana prá gente morá,
nasce as réde prá gente se embalá,
nasce as esteira prá gente deitá
nasce os abano prá gente abaná!

o açoite bateu
o açoite bateu
bateu tantas vezes
que matou meu pai.
ái, sol que já está prá nascer
nada de nôvo vai dar.
meu sonho de vida acabou
nem teu amor vai me valer.

o açoite bateu
o açoite bateu
bateu tantas vezes
que matou meu pai.
não, não quero ser mais assim
viver tão dentro de mim.
vou, vou procurar um amor
feito de gente sem fim.
eu quero só viver enfim!

vontade de existir.
ter modo de saber
o que a gente não tem
prá ser gente também.
o açoite bateu
o açoite ensinou
bateu tantas vezes
que a gente cansou
tanto cansou, entendeu
que lutar afinal
é o modo de crer
é o modo de ter
razão de ser.

Acervo: Flávio Império

quem esquece a própria vontade
quem aceita não ter seu desejo
é tido por todos um sábio

é isso que eu sempre vejo
é a isso que eu digo, não!